DUV: Literaturwissenschaft

Karl Ladler

Hörspielforschung

Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik

Karl Ladler

Hörspielforschung

DUV **Literaturwissenschaft**

Literatur - Handlung - System

Herausgegeben von
PD Dr. Achim Barsch, PD Dr. Gebhard Rusch,
Prof. Dr. Siegfried J. Schmidt, Prof. Dr. Reinhold Viehoff

Die Reihe stellt Literatur in einen handlungs- und systemtheoretischen Zusammenhang. Literaturwissenschaft als Wissenschaft von der Literatur findet damit den Weg zu den Kultur-, Medien- und Sozialwissenschaften. In Fortführung der Konzeption einer empirischen Literaturwissenschaft öffnet die Reihe den Diskursraum für grundlagenorientierte und anwendungsbezogene Studien, die literarisches Handeln untersuchen und seine theoretische Modellierung diskutieren.

Karl Ladler

Hörspielforschung

Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik

Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Reinhold Viehoff

Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ladler, Karl:
Hörspielforschung : Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik / Karl Ladler.
Mit einem Geleitw. von Reinhold Viehoff.
– 1. Aufl.. – Wiesbaden : Dt. Univ.-Verl., 2001
(DUV : Literaturwissenschaft)
(Literatur - Handlung - System)
Zugl.: Halle, Wittenberg, Univ., Diss. 1998
ISBN 978-3-8244-4455-7

1. Auflage September 2001

Ursprünglich erschienen bei Deutscher Universitäs-Verlag GmbH, Wiesbaden, 2001

Lektorat: Ute Wrasmann / Dr. Tatjana Rollnik-Manke

Der Deutsche Universitäts-Verlag ist ein Unternehmen der Fachverlagsgruppe BertelsmannSpringer.

duv@bertelsmann.de
www.duv.de



Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

ISBN 978-3-8244-4455-7 ISBN 978-3-663-08547-8 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-663-08547-8

Geleitwort

In den späten sechziger Jahren wurde die traditionelle Literaturwissenschaft durch unterschiedliche Konzepte einer Verwissenschaftlichung in Frage gestellt. Eine konstruktive Antwort auf die dann einsetzende "Krise der Literaturwissenschaft" gaben damals empirische Forschungsansätze. Solche empirischen Konzepte nahmen Entwicklungslinien auf, die etwa in der Buchmarktforschung, in der Leserpsychologie, in der Literatursoziologie oder der Kulturkritik angelegt waren und die vorher – abschätzig – als "Hilfsdisziplinen" der eigentlichen Literaturwissenschaft dienten, die von den Traditionalisten in der Disziplin immer noch bestimmt wurde als Wechselspiel von Literaturgeschichtsschreibung und literarischer Interpretation. Im Kontext der hier angedeuteten Disziplinentwicklung (die u.a. auch den Medienbegriff in die literaturwissenschaftliche Diskussion theoretisch und praktisch einführte) kam es zu einer *Erweiterung des Literaturbegriffs*, einer betonten *Anwendungsperspektive* der literaturwissenschaftlichen Forschung, einer Verbreiterung des *akzeptierten Objektbereichs* und zu einer *interaktionistischen Rezeptionsästhetik.*

In den siebziger Jahren wurden solche neuen Entwicklungen von einigen Forschern aufgenommen und zu theoretisch fundierten handlungswissenschaftlichen Modellen einer Literaturwissenschaft weiterentwickelt. In diesem Zusammenhang steht auch die Entwicklung einer empirischen Literaturwissenschaft, deren Promotion zuerst prominent von einem Psychologen und Literaturwissenschaftler (Norbert Groeben) und einem Philosophen, Linguisten und Literaturwissenschaftler (Siegfried J. Schmidt) betrieben wurde. Im Sinne der disziplinären Matrix von Thomas S. Kuhn etablierten diese empirischen Literaturwissenschaftler neue "Kernannahmen" der Disziplin: die beiden wichtigsten Kernannahmen waren die Annahme eines "funktionalen Textbegriffs" und einer "Theorie literarischen Handelns". Der funktionale Textbegriff bestimmt, daß Texte keine Bedeutung "haben", sondern Bedeutung durch den rezeptiv-konstruktiven Akt des Lesens und Verstehens und des Darüber-Sprechens erst erlangen. Er bedeutet aber auch, daß der produktiv-konstruktive Akt des Schreibens und die dadurch hergestellte "Materialität des Textes" für die Rezeption nicht arbiträr ist. Kurz gesagt: Ohne die Rezeptionshandlung des Lesers ist der Text bloßes Material, ohne die durch Produktion geschaffene Materialität des Textes ist die Rezeption ohne Sinn. Ein solcher funktionaler Textbegriff ist notwendig auf "Handlung" angelegt. Gegenstandsbereich der empirischen Literaturwissenschaft wird deshalb nicht der "Text", sondern sind die auf Texte bezogenen (auch typisierbaren) Handlungsmuster in bestimmten gesellschaftlichen und historischen Situationen. Erforscht wird seitdem nicht mehr "Literatur", erforscht wird literarisches Handeln.

Diese Umpolung der bisherigen zentralen Kernannahmen einer hermeneutisch operierenden Wissenschaft war nun zugleich gedacht als Voraussetzung einer Verwissenschaftlichung des Forschungsprozesses und seiner Methoden; denn für die Analyse und Beobachtung von Handlungen lagen durchaus in den "sciences" akzeptierte Untersuchungsmethoden vor, die reliable und valide literarische Forschungen möglich machen konnten. Dieser Gedanke einer funktionalen Textwissenschaft als Handlungswissenschaft wurde

in der – wegen ihres methodischen und "objektivierenden" Anspruchs – "empirisch" genannten Konzeption zu einer Theorie literarischen Handelns ausgearbeitet.

Die Theorie literarischen Handelns umfaßt die basalen Handlungsrollen der literarischen Produktion und Rezeption wie auch die fakultativ/obligatorischen Handlungsrollen der Vermittlung und Verarbeitung. Das theoretische Kernstück dieser Handlungstheorie besteht in der Annahme, daß nicht-literarisches Handeln und "literarisches" Handeln dadurch zu unterscheiden sind, daß im zweiten Fall spezifische Handlungskonventionen eingehalten und – bewußtseinsfähig – prozessiert werden. Die Annahme solcher Handlungskonventionen wird – durch empirische Forschung und historische Rekonstruktion gestützt – als "Ästhetik-" und als "Polyvalenz-Konvention" plausibel gemacht und als geltender "Literaturbegriff" (für die historische Neuzeit) festgeschrieben. Im Rahmen dieses Forschungsansatzes ist es deshalb eine *zentrale wissenschaftliche Fragestellung*, wie und durch welche "Literaturbegriffe" Handelnde in ihrem konkreten literarischen Handeln dazu angeleitet werden, gerade dies zu tun und jenes zu lassen, gerade solche Entscheidungen zu treffen und nicht andere, gerade mit solchen kognitiven Schemata zu prozessieren und nicht mit anderen. Im wesentlichen hat sich die *empirische* Forschung im Rahmen dieses Paradigmas der "Empirischen Literaturwissenschaft" in den vergangenen zwanzig Jahren mit Problemen beschäftigt, die eine durch literarische Produktion vorgeformte, mediale "Textgestalt" für die literarische Rezeption voraussetzte. Fokussiert wurden die Rezeptionsprozesse, nicht die Prozesse, die zu der je gegebenen materiellen Textgestalt geführt haben.

Genau an dieser Stelle setzt Karl Ladler mit seiner umfassenden Studie an, die diesen theoretischen und disziplingeschichtlichen Hintergrund sehr bewußt thematisiert und kritisiert. Seine Kritik ist produktive Kritik im Paradigma, nicht einfache Abwehr von außen. Karl Ladler prüft – am Gegenstand des österreichischen Hörspiels und der Hörspielforschung – wie tragfähig der Ansatz einer empirischen Literaturwissenschaft ist, wenn nicht individuelle Rezeption, sondern die institutionell und sozial vielfach eingebundenen Verhältnisse in den Blick genommen und genau analysiert werden, die für die Produktion eines literarischen Werkes maßgebend sind. Allerdings reduziert Karl Ladler nun nicht seinen Gegenstand durch Soziologismus oder entfernt sich von ihm durch Anhäufung positiver Daten, wie dies in theorielosen Arbeiten zu beobachten ist, sondern er integriert systematisch – zum Beispiel – auch die mentalen Orientierungen der Hörspielproduzenten, ihr jeweiliges Wissen um die Traditionen des Hörspiel-Genres in den Gang seiner Studie. Damit leistet er Forschungsarbeit mit mehrfachem Gewinn für die Forschung. Indem er seine Reflektionen an Raoul Schrotts Hörspiel(produktion) *Hippokrene* durch teilnehmende Beobachtung überprüft, kann er das Hörspiel *Hippokrene* in einen produktiven Verständnisrahmen setzen, kann er die Vorteile und auch vorhandenen Schwächen des empirischen Ansatzes herausarbeiten und kann er zugleich deutlich machen, daß Hörspielforschung in Zukunft nicht mehr hinter seine Erkenntnis zurück kann: daß es eine Ästhetik der Medien ohne eine Rekonstruktion der medialen Produktionsverhältnisse und ohne eine Rekonstruktion der *handlungsrelevanten* medienästhetischen Konzepte nicht gibt.

Reinhold Viehoff

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbst 1998 von der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg als Dissertation angenommen.

Von einem Hörspiel weiß man, daß es viele Mütter und Väter hat, die es entstehen lassen und es zu dem Hörspiel machen, das wir als Hörer aus den Lautsprechern der Radios wahrnehmen. Von diesem nun endlich fertiggestellten Buch weiß ich in der Zwischenzeit auch, daß es dieser Mütter und Väter bedurft hat. Die wichtige finanzielle Unterstützung, die mir die Reisen zu den einzelnen Produktionsstellen in Österreich ermöglicht hat, ist mir im Rahmen eines Stipendiums nach dem Graduiertenförderungsgesetz des Landes Sachsen-Anhalt zuteil geworden. Die für mich und diese Arbeit wichtigen Anregungen, wissenschaftlichen Impulse, Motivationsschübe, Kritikrunden, methodischen Sachhinweise, persönlichen Hilfeleistungen hat es von Personen aus den Universitäten Halle, Siegen und Klagenfurt und den einzelnen Produktionsstellen gegeben. Diesen Personen, die mir all dies ermöglicht und mich unterstützt haben, möchte ich danken und sagen: Sie haben mehr als einen ideellen Anteil an dieser Arbeit – ihnen gehört meine persönliche Wertschätzung.

Wenn ich hier aus diesem Personenkreis meinen Doktorvater Prof. Dr. Reinhold Viehoff heraushebe, dann mache ich das sicher nicht, um in den allgemeinen Dankesduktus zu verfallen, sondern um ihm folgendes zu sagen: Ich habe die Gespräche mit ihnen und ihre unterstützende Art sehr genossen.

Möglicherweise wäre eine Hörspielsendung für mein Thema wohl die am besten geeignete Form der Übermittlung gewesen. Doch bei diesem Vorgehen würde man nicht nur zur wissenschaftliche Texte lesenden Minderheit gehören, sondern zu einer noch selteneren Spezies, zum literaturmedial-auditiven Einzelgänger, dem sogenannten „Höremiten“ – aber: wer will das schon sein?!

Karl Ladler

Inhalt

Abbildungen

1. Einleitung

„Ersparen Sie mir grundlegende Darlegungen über die Frage der Möglichkeit künstlerischer Mitteilung durch den Rundfunk, Ausführungen über das Problem neuer künstlerischer Formgebung; eine Diskussion über diese Punkte scheint mir viel zu abhängig von der individuellen Stellung zu ästhetischen Fragen überhaupt. Lassen Sie mich allgemein vorweg nur eine Feststellung machen, die, daß ich nicht vom Hörspiel als von einem existierenden Besitz des Rundfunkprogramms rede – von einer bereits gelungenen Lösung, einer bereits erlebten Vollendung –; ich spreche lediglich von der Möglichkeit eines Hörspiels, vielleicht auch von den Möglichkeiten eines Hörspiels und von Versuchen zu einem Hörspiel."[1]

Alfred BRAUN hat diese Sätze auf der am 30.9. und 1.10.1929 abgehaltenen Kasseler Arbeitstagung gesprochen. Alles, was er damals gesagt hat, kann für mein Arbeitsvorhaben gelten:

Ich lege in meiner Untersuchung nicht Thesen zu einer Hörspielkunst, zu einer medialen Kunstgattung oder zu einer literarischen Form vor, sondern bringe Feststellungen zu Aussagen, Anmerkungen, Ergebnissen, Äußerungen, Berichten usw. Außerdem beschäftige ich mich mit dem Rundfunk als Vermittler, Produzent und Verarbeiter von Hörspielen, mit den Literarisch-Handelnden und deren Ästhetik-Konzepten. Damit **verfolge ich zwei Ansätze**. Bei meinem **ersten Ansatz** will ich folgendes herausfinden:

A. Welche grundsätzlichen Bedingungen gibt es **für** Hörspielproduktionen?

B. Welche Bedingungen werden **bei** Hörspielproduktionen bei einzelnen Handelnden wirksam?

Die grundsätzlichen Bedingungen **für** Hörspielproduktionen, also die notwendigen oder vorhandenen Voraussetzungen und Bedingungen damit Hörspielproduktionen durchgeführt werden können, werde ich über eine diachrone Betrachtung erfassen. Dies geschieht vorwiegend in meinem theoretischen Teil. Die Bedingungen **bei** Hörspielproduktionen, also die mittelbar und unmittelbar bei einer Hörspielproduktion auf Produzenten einwirkenden Bedingungen untersuche ich dagegen vorwiegend in meiner synchronen Betrachtung, und dies geschieht im empirischen Teil.

In dieser Arbeit beschränke ich mich auf das **Literarische oder das dafür gehaltene Hörspiel**. Mit dem Wort „literarisch" verbindet man meist poetische und ästhetische Vorstellungen. Auch beim Literarischen Hörspiel hat man von seinen ästhetischen Qualitäten gesprochen und man tut es noch immer. Deshalb will ich in meinem **zweiten Ansatz** mit Hilfe meiner **Forschungsfrage** folgendes herausfinden:

> Welche hörspielästhetischen Konzepte bestimmen das literarische Handeln von Aktanten im Literatursystem?

Im theoretischen Teil zeige ich bei allen Handelnden in den Abschnitten Medien, Literatur und Ästhetik jene Bedingungen auf, die hörspielästhetische Konzepte

---

[1] BRAUN Alfred: Hörspiel. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift gedruckt. Berlin, 1930. S. 73.

generieren. Im empirischen Teil stelle ich jene hörspielästhetischen Konzepte heraus, die bei den Produzenten von einzelnen Hörspielproduktionen wirksam werden.

Für beide Teile, dem theoretischen und empirischen Teil gilt dabei eines: **In dieser Arbeit gehe ich empirisch vor. Empirisch** heißt im Sinne meiner theoretischen Basis, daß ich mein Forschungsziel operationalisieren will, also methodisch in beobachtbare und prüfbare Bausteine zerlegen und diese von mir durchgeführte Arbeit sowie die gewonnenen Ergebnisse für eine weitere Prüfung durch Dritte offenlegen. Dieses Operationalisierung soll über zwei Einheiten erreicht werden:

A. In meinem theoretischen Teil – hier meint empirisch die historische Rekonstruktion der Hörspielgeschichte (in Form eines Aufrisses) unter dem Blickwinkel meiner Forschungsfrage.

B. In meinem empirischen Teil – hier meint empirisch die Untersuchung dreier Hörspielproduktionen des Österreichischen Rundfunks.

Beides ist notwendig, und beides ist ergänzend notwendig in einer Zeit, in der (Medien-)Ästhetiken vorlaut und unbewiesen ihre eigenen Theoreme und Ansichten predigen und in der eine empirische Forschung theoretische Grundüberlegungen einer Ästhetik in den Medien benötigt, die frei von willkürlichen Zuordnungen lebt.

Sowohl für den theoretischen als auch empirischen Teil habe ich **folgende theoretische Basis** herangezogen, die es mir möglich macht, alle offenen Punkte zu erforschen:

- die Empirische Literaturwissenschaft[2] (kurz: ETL) und
- der Soziokulturelle Konstruktivismus[3].

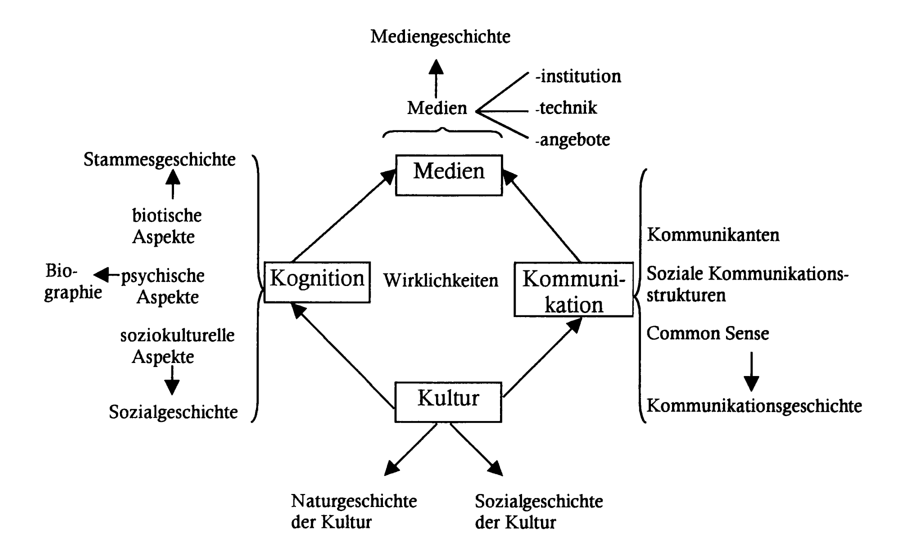
Die folgenden Darstellungen dienen dazu, das **Grundgerüst dieser Theorien** vereinfacht zu veranschaulichen:

---

[2] Ich möchte hier nur einige wenige Bücher nennen:
SCHMIDT, Siegfried J.: Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft . Teilband 1 und 2. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1980 und 1982.
HAUPTMEIER, Helmut /SCHMIDT, Siegfried J.: Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1985.
SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. Suhrkamp.Frankfurt, 1987.
BARSCH, Achim/RUSCH, Gebhard/VIEHOFF, Reinhold (Hg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion. Suhrkamp. Frankfurt, 1994.

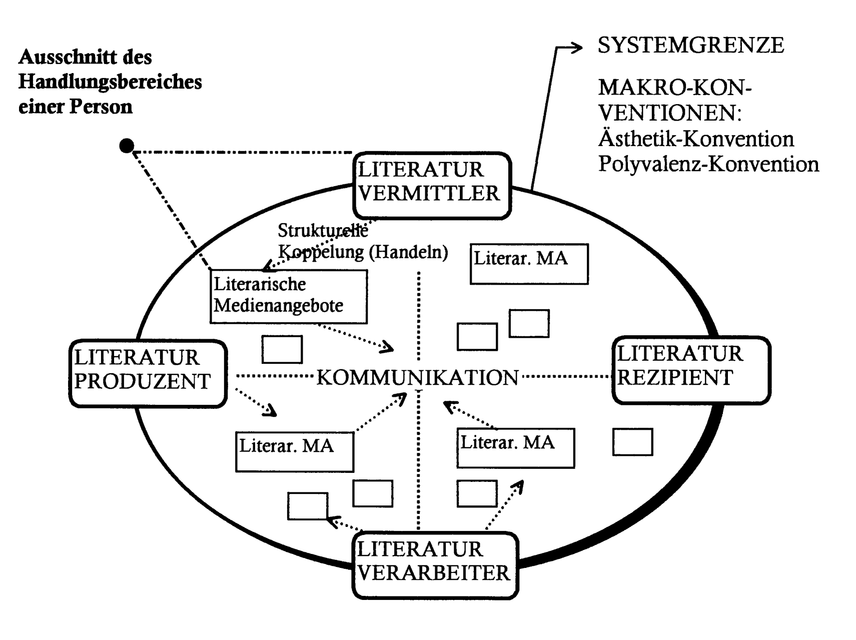
[3] Hier beziehe ich mich auf ein Buch: SCHMIDT, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Suhrkamp. Frankfurt, 1994. Schmidt hat in diesem Buch den Rahmen der Faktoren für handelnde Personen festgelegt, die eine solche Handlung leiten und sie beeinflussen können. Mit den Bereichen Medien-Kultur-Kognition-Kommunikation sind diejenigen Einheiten aufgezählt, die auch für meine Untersuchung Relevanz erlangen. Seine Ausführungen zum Bereich Medien habe ich vom theoretischen Entwurf für meine Arbeit übernommen. Der Faktor Kultur gilt als übergeordnetes Gedankenkonstrukt für meine beiden Theorieteile Literatur und Ästhetik, während die beiden Komplexe Kognition und Kommunikation wesentliche Wegbereiter aller sozialen Handlungen sind, somit überall mitbedacht werden müssen, wobei sie speziell im Empirischen Teil persönlich hinterfragt werden können. Die von mir für die Grundlagentheorie herangezogenen Teile, die Empirische Literaturwissenschaft und der Soziokulturelle Konstruktivismus sollte man nicht als zwei voneinander zu trennende Einheiten ansehen. Der Soziokulturelle Konstruktivismus kann als eine Fortschreibung gegenüber den Schmidt'schen Standpunkten zum Radikalen Konstruktivismus angesehen werden, und letzterer hat ja wesentlichen Einfluß auf die Weiterentwicklung der Theorie der Empirischen Literaturwissenschaft genommen.

Abb. 1.1 Grundgerüst des Soziokulturellen Konstruktivismus



> Medien sind Teil einer Konstruktion von Wirklichkeiten, indem Kognition, Kommunikation, Kultur und Medien einander wechselweise beeinflussen.

Abb.1.2 Grundgerüst der Empirischen Literaturwissenschaft



Aktanten (als kognitive Systeme) handeln – über strukturelle Koppelung (= durch literarische Medienangebote [=MA]) – in vier Handlungsrollen nach den Makro-Konventionen über Kommunikation.

Warum ich mich für diese theoretischen Richtungen entschieden habe, hat weniger mit der Suche nach der einzigen, richtigen Anwendung zu tun, die es nicht gibt, sondern mit der Feststellung, daß ich eigene Gedanken in deren Konstruktionen wiederfinde, und sie hat damit zu tun, daß ich fehlerhafte und zu überarbeitende Konstrukte in diesen Arbeiten vermute, die ich im Laufe der einzelnen Kapitel und vor allem in der Zusammenfassung meiner Arbeit offenlegen möchte.

Zu diesen beiden Theorien sei daher vorerst nur soviel gesagt, daß der Soziokulturelle Konstruktivismus als Gesellschaftstheorie fungiert, während die Empirische Literaturwissenschaft als Literatur- und Medientheorie auftritt und Handlungen der im Literatursystem agierenden Personen untersucht. Beide Theorien sollte man sich verschachtelt vorstellen, wobei als umschließende Schachtel natürlich der Soziokulturelle Konstruktivismus gilt, in der die Empirische Literaturwissenschaft eingebettet ist.

Ausgehend von der Empirischen Literaturwissenschaft untersuche ich daher die Handlungen der im Literatursystem agierenden Personen unter dem Gesichtspunkt jener Konzepte, die zu diesen Handlungen führen. Damit wende ich mich deutlich von einer Art Literaturwissenschaft ab, die den Text in den Vordergrund stellt. Der Text – beim Hörspiel spreche ich nicht von einem Text sondern von einem Medienangebot – bedeutet in der ETL für sich selbst nichts. Vielmehr wird dem Text eine Bedeutung „attribuiert", also durch den Handelnden beigefügt. Für das Hörspiel heißt dies, die einzelnen Manuskriptstufen oder die Hörspielaussendung haben keine Bedeutung, sondern bedeutungsvoll ist die Handlung von Personen mit diesen Medienangeboten. Im Sinne meiner Forschungsfrage ist für mich nicht alleine die Handlung selbst bedeutend und damit zu erforschen, sondern sind zusätzlich die Handlungsbedingungen und hörspielästhetischen Konzepte einzelner Personen, welche das Handeln bestimmen, von Bedeutung.

Im Sinne meiner beiden Ansätze habe ich die Handlungsbedingungen für und bei Hörspielproduktionen sowie die hörspielästhetischen Konzepte, die das Handeln bestimmen, entsprechend meiner theoretischen Basis zu folgenden **Thesen** zusammengefaßt:

A. Hörspiele werden in einem Medienbetrieb anhand einer oder mehrerer Vorgaben hergestellt und von diesem an den Rezipienten vermittelt.

B. Hörspiele werden von den im Literatursystem Handelnden nach der Ästhetik-Konvention beurteilt.[4]

C. Hörspielästhetische Konzepte werden im Rahmen der strukturellen Koppelung erworben (= Wissenserwerb).[5]

---

[4] Vgl. HAUPTMEIER/SCHMIDT (Anm. 2), S. 17.
Eine ÄSTHETIK-KONVENTION besagt: Wer im Literatur-System bzw. in bezug auf literarische Texte (literarische Phänomene oder Medienangebote, KL) handelt, der soll sprachliche Handlungen mit Behauptungsanspruch in literarischen Texten nicht in erster Linie danach beurteilen, ob sie in seinem Wirklichkeitsmodell wahr oder falsch sind, sondern literarische Texte und ihre Bestandteile solchen Bedeutungsregeln und Bewertungskategorien unterziehen, die in seinem Verständnis als „poetisch wichtig" gelten.

[5] Vgl. dazu SCHMIDT, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und Soziale Orientierung. Suhrkamp. Frankfurt, 1994. S. 90.

Zu Punkt A: Hörspiele gelten nur dann als solche, wenn sie erzeugt und gesendet werden. Das schließlich zur Ausstrahlung gebrachte und dadurch hörbare Produkt verdient die Bezeichnung Hörspiel, diese Bezeichnung ist aber mit den Definitionen zum Hörspiel nicht gleichzusetzen.[6] Alle anderen Stadien vor einer solchen Produkt-Aussendung sind von mir so bezeichnete Vorgaben bzw. Vorlagen. Diese Vorgaben sind beispielsweise verschiedene Manuskriptstufen (Autormanuskript, Produktionsmanuskript usw.), es können aber auch wie im Falle eines Originalton-Hörspiels Aufnahmebänder sein.

Zu Punkt B: Hörspiele werden von Personen nicht nur produziert, sondern auch rezipiert, vermittelt und verarbeitet. Speziell bei der Beurteilung von Hörspielen sollten poetische Kriterien maßgeblich werden und nicht die Frage, ob das Produkt eine Wahrheit oder Wirklichkeit darstellt.

Zu Punkt C: Wer einmal über Hörspiele etwas gehört, gelesen oder gesehen hat, besitzt damit ein Wissen, was denn ein Hörspiel sei oder ein Hörspiel charakterisiert, wie es ästhetisch zu bewerten sei usw. Auf dieses Wissen kann die Person zu einem späteren Zeitpunkt zurückgreifen.

Mit der Untersuchung dieser Thesen folge ich in einigen Passagen jenen schon 1979 von Klaus SCHÖNING bei der Suche nach einer „Akustischen Literatur" für die Literaturwissenschaft[7] formulierten Überlegungen, und zwar: Fragen etwa zur Technik, zu organisatorischen und personellen Belangen, zum Spannungsfeld von Kunst, Radio und Hörer, zum Radio als Kunstrichter und Kunstproduzent, zur Radiodramaturgie, zur Literatur, Musik und Schauspielkunst, zum Produkt und Massenmedium u.a. Ein Zitat aus diesem Aufsatz, damals noch als These formuliert, charakterisiert mein Vorhaben für die empirische Untersuchung am besten:

> "Hörspiel ist das Ergebnis eines Prozesses, der beim Autor beginnt und beim Hörer endet. Die Erhellung und Vergegenwärtigung dieses Produktionsprozesses wäre Voraussetzung: Analyse des Textes, ebenso wie der Korrelation und Transposition von Text (soweit vorhanden) zu akustischer Realisation sowie deren Rezeption beim Zuhörer, außerdem Analyse der Funktion dieses Prozesses innerhalb der medialen und historischen Situation."[8]

Eine STRUKTURELLE KOPPELUNG koordiniert die Beziehung zwischen Bewußtsein (= für kognitive Systeme) und Kommunikation (= für soziale Systeme). Durch eine strukturelle Koppelung entsteht Wissen.

[6] Bei Punkt 5 im Theorieteil A. (Medium Rundfunk) gehe ich genauer auf die Definition Hörspiel und Neues Hörspiel ein. Hier sei vorweg gesagt, daß die Bezeichnung HÖRSPIEL im Jahre 1925 Hans von Heister geprägt hat, während die Bezeichnung NEUES HÖRSPIEL von Klaus Schöning 1968 eingeführt worden ist.
Vgl. dazu: HÖRBURGER, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz. Stuttgart, 1975. S. 29.
SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp. Frankfurt, 1982. S. 24.

[7] SCHÖNING, Klaus: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? IN: Rundfunk und Fernsehen. 27 Jg./1979. Heft 4. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1979. S 464-475.

[8] Ebd., S. 467.

Unter Berücksichtigung von SCHÖNING's Ansichten und meiner zuvor erstellten Thesen komme ich zu einer **Hypothese**, die ich sowohl im theoretischen als auch empirischen Teil überprüfen werde:

> Hörspielästhetische Konzepte sind abhängig von soziokulturell erworbenem Wissen über Ästhetik, Literatur und das Medium Rundfunk.

Diese Hypothese ist noch kein Ergebnis, sie ist viel mehr Ansporn, das Für aber genau so vehement das Wider zu suchen. Natürlich werde ich sowohl in meinem theoretischen als auch empirischen Teil konstruieren, indem ich das von mir Wahrgenommene (Verschriftlichte, Gesehene und Gehörte) aufgrund eigener kognitiver Prozesse verarbeite und wiedergebe. Was ich aber vermeiden will, ist die Interpretation von Hörspielen, die davon ausgeht, daß es außerhalb eines als Rezeptionsresultat selbst erschlossenen Kommunikates noch einen intersubjektiv für alle Personen gleich wahrnehmbaren Text, Ton, ein wahrnehmbares Bild etc. gibt – in diesem Punkt läßt sich auch die Abneigung der Empirischen Literaturwissenschaft zu Interpretationsverfahren verdeutlichen.[9] Daher bleibt bei meiner Suche nach Fakten nur eine Prämisse bestehen, die für die geistes- und kommunikationswissenschaftliche Forschung als normal gelten sollte: Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit.[10] Dem Leser meiner Arbeit soll dieser Anspruch Anhaltspunkt und Kritikbasis bieten, denn Kritik ist das Lob der Kenntnisnahme.

Mein zusätzliches Anliegen ist es, bei der Textpräsentation formal jene Elemente mit einzubauen, die in der **Verständlichkeit**sforschung behandelt werden: Kürze, Prägnanz, zusätzliche Stimulanz, Vermeidung von Fremdwörtern, von überlangen Füll- und Nebensätzen, Wiederholung und Zusammenfassung. Daher habe ich mein Schriftbild mit folgenden Kennzeichnungen versehen:

Für diese Arbeit wichtige theoretische Begriffe stehen in KAPITÄLCHEN. Diesen Begriffen folgen nähere Erläuterungen. Worte unter „“ (Anführungszeichen) kennzeichnen Spezialausdrücke. **Fett** geschriebene Termini dienen der besseren Hervorhebung und grenzen wesentliche Punkte voneinander ab. Die BLOCKSCHRIFT (soweit sie nicht bei Eigen- oder Personennamen vorkommt) verwende ich zur Unterscheidung der beiden von mir behandelten Staaten Deutschland und Österreich. In den Fußnoten zeigt diese Schrift zusätzlich an, ob ein Artikel „IN“ einer Zeitschrift zu finden ist oder „AUS“

---

[9] SCHMIDT, Siegfried J.: Bekämpfen Sie das häßliche Laster der Interpretation. Bekämpfen Sie das noch häßlichere Laster der richtigen Interpretation! IN: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Nr. 8/1979. Radopi Verlag. Amsterdam, 1979. S. 279-309.
"Bis heute setzen sich viele L(iteratur, KL)-Interpretationen das Ziel, 'die richtige', 'die angemessene' oder 'die Autorintention-adäquate Bedeutung' eines Literarischen Kommunikats zu ermitteln." (S. 297) Weiters: "Vielmehr muß man strikt davon ausgehen, daß L-Verarbeiter in Literarischer Kommunikation nicht von einem intersubjektiv gleich wahrnehmbaren Text als Basis ihrer Verarbeitungshandlungen ausgehen, sondern von dem Kommunikat, das sie dem Ausgangstext zugeordnet haben. Streng-genommen beziehen sich also Aussagen von Verarbeitern immer auf ihr Rezeptionsresultat, also auf ein Kommunikat, und nur auf diesem Wege auf einen Text." (S. 297).

[10] In der Empirischen Literaturwissenschaft wird dies als Explizitheit, Intersubjektivität und Systematizität dargestellt. Vgl. dazu: HAUPTMEIER/SCHMIDT (Anm. 2), S. 140 und SCHMIDT, Siegfried J.: Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik. IN: SPIEL (Siegener Periodicum für die Empirische Literaturwissenschaft) Nr. 3/1984, Heft 2. S. 310.

einem Buch stammt. Die *Kursivschrift* verwende ich, um Buchtitel im Textteil zu benennen.

Obwohl ich die inzwischen zur Praxis gewordene – die weibliche Bezeichnung mitbetonende – Schreibformen (z.B. RegisseurIn, Autor/in) schätze, habe ich – mir zur Erleichterung – die noch bekanntere Schreibform (z.B. Regisseur, Autor) gewählt.

Was ich in dieser Arbeit nicht ganz vermeiden kann und will ist eine Beschreibung von ähnlichen Inhalten, die sich aus meinem Forschungsvorhaben ergibt: im theoretischen Teil untersuche ich eine bestimmte Zeitspanne, während ich die empirische Untersuchung zum Hörspielgeschehen in Österreich auf das 1997 beschränke.

Diese Arbeit bietet mir die Möglichkeit, daß ich bei der Erforschung meiner beiden Ansätze mit mehreren Forschungstraditionen und Standpunkten in Berührung komme und diese schließlich mit hinterfragen kann. Dies sind die Hörspielforschung, die Literatur- und Medienwissenschaft, die Empirischen Literaturwissenschaft und die Medienästhetik. Deshalb ist es für den einzelnen Leser möglich, diese Arbeit von unterschiedlichen Blickwinkeln und Standpunkten aus zu betrachten:

- Vom Standpunkt der **Hörspielforschung**, der ich bisher nicht oder zu wenig beachtete Felder, also die notwendigen **Bausteine einer Hörspielforschung** anbiete. Die im theoretischen Teil in den Abschnitten Medium, Literatur und Ästhetik angeführten Kapiteln verkörpern diese Bausteine.
- Vom Standpunkt einer **Literaturwissenschaft, die sich vermehrt als Medienwissenschaft versteht**, der ich in dieser Arbeit vor allem dort ihre Grenzen und Beschränkungen aufzeige, wo in Medien erzeugte Produkte mit poetischen und ästhetischen Maßstäben gemessen werden. Sowohl im theoretischen als auch empirischen Teil verweise ich bei den einzelnen Kapiteln gesondert auf die Probleme dieser wissenschaftlichen Richtung. In meiner Arbeit biete ich dieser wissenschaftlichen Tradition deshalb jene Methoden an, mit denen sie in Zukunft literarische Medienarbeiten untersuchen kann.
- Vom Standpunkt einer **Empirischen Literaturwissenschaft**, deren theoretisch formulierte Weiterentwicklung ich mit dieser Untersuchung zur Gültigkeit verhelfen will. In dieser Arbeit gehe ich daher in einer **Kritik** auf die in dieser Theorie zu überarbeitenden Punkte ein.
- Schließlich vom Standpunkt neuerer **Medienästhetiken**, denen ich zeige, daß es eine **Ästhetik der Medien** nur geben kann, wenn die Handelnden in diesen medienästhetischen Theorien mit einbezogen werden.

2. Theorie

2.1. Der Rundfunk und das Hörspiel

Hörspiele werden in einem Medienbetrieb anhand einer oder mehrerer Vorgaben hergestellt und von diesem an den Rezipienten vermittelt.

Was ist ein Medienbetrieb, was ist der Rundfunk[1] und was sind Medien? Üblicherweise werden Fragen auf diese Art gestellt, weil sie darauf ausgerichtet sind, einen (Gesamt-) Zustand aufzulisten, der einem Ist- oder besser einem So-Ist-Es-Zustand gleicht. Die von mir zur Grundlage gemachte Theorie geht statt von **„Was-Fragen"** von **„Wie-Fragen"** aus, nämlich nicht: Was ist dies oder das? – sondern wie faßt der Einzelne diesen Komplex auf? Siegfried J. SCHMIDT hat in seinem Buch *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung* darauf verwiesen, daß Medien selbst Teil einer Konstruktion von Wirklichkeit(en) sind, indem Kognition, Kommunikation und Kultur eine wechselseitige Verbindung eingehen, was wiederum auf Medien zurückwirkt.[2] Der abstrakte Begriff Medien bündelt nach SCHMIDT eine Reihe von Faktoren, wie

> "- semiotische Kommunikationsinstrumente, z.B. natürliche Sprachen
> - Materialien der Kommunikation, z.B. Zeitungen
> - technische Mittel zur Herstellung und Verbreitung von Medienangeboten, z.B. Computer oder Sender
> - soziale Organisationen zur Herstellung und Verbreitung von Medienangeboten z.B. Verlage, samt ihren
> ökonomischen, sozialen und politischen Handlungsvoraussetzungen
> - schließlich die Medienangebote selbst, also Zeitungsartikel, Rundfunk- und Fernsehsendungen usw."[3]

Knut HICKETHIER hat davor schon mit der Verwendung des Begriffes DISPOSITIV[4] die komplexen Zusammenhänge zwischen Medienvermittlung und Vermittlungsweisen

---

[1] Am Beginn der Hörspielentwicklung ist das Hörspiel noch im Namen des Rundfunks ausgestrahlt worden. Nachdem man in den fünfziger Jahren begonnen hat, innerhalb dieser Organisation auch das Medium Fernsehen einzurichten, ist zwischen den Medien Hörfunk und Fernsehen unterschieden worden. Beide Medien sind nunmehr Teile der gesamten Medienorganisation Rundfunk.

[2] Siehe Kapitel 1., Einleitung, Fußnote 3.

[3] SCHMIDT, Siegfried J.: Medien - Kultur - Gesellschaft. IN: Medien Journal Zeitschrift für Kommunikationskultur 19. Jg., Nr. 4/1995. (Thema: Medien machen Wirklichkeit) Hg. von ÖGK. Studien Verlag. Innsbruck, 1995. S. 28.

[4] Das Wort Dispositiv hat Michel Foucault erstmals in seinem Werk *Sexualität und Wahrheit* benannt. Er setzt dieses Wort in Bezug zum seiner Definition „Diskurs" und stellt damit einen Ausdruck für sozialgeschichtliches machtstrategisches Handeln zur Verfügung, das von inneren und äußeren praktischen Einflüssen, von diskursiven und nichtdiskursiven Prozessen gesteuert wird.
„Das Dispositiv verknüpft diskursive und nichtdiskursive Elemente, es verbindet 'Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen' etc. zu 'Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt

hergestellt, die schließlich für die Medienwahrnehmung und den Medienumgang des Einzelnen maßgeblich sind:

> „Wie sich ein Medium etabliert, wird zwar unter anderem von einzelnen Politikern, Programmverantwortlichen, Technikern entschieden, aber auch sie stehen innerhalb eines Beziehungsgeflechts von Wertsetzungen und Anschauungen, von institutionellen Bedingungen, das sie selbst nur partiell beeinflussen und verändern können. Und das vor allem in seinen technischen, ökonomischen und institutionellen Determinierungen selbst wiederum wirksam wird und die Geschichte des Mediums beeinflußt.
> Diesen Zusammenhang in seiner Komplexität zu entfalten, bedarf es eines theoretischen Rahmens, eines Modells. Als brauchbar hat sich dabei der Begriff des Dispositivs erwiesen, weil er die institutionelle, technische, programmliche Entfaltung der Medien in Zusammenhang mit der Entfaltung von Wahrnehmungsstrukturen beschreibbar macht, dabei nicht allein auf die Inhalte der Medienvermittlung schaut, sondern stärker auch auf die Vermittlungsweisen, die Ästhetik der Medien und auf die Medienform, wie sich der 'mediale Apparat' in Bezug setzt zu dem, was sich in der Medienwahrnehmung als 'mentale' Entsprechung herausgebildet hat.“[5]

Das Modell des Medien-Dispositivs zielt damit auf die Freilegung historischer Zusammenhänge und Veränderungen von Wissenstypen und Machtverhältnissen, die in einer Art „reflexiven Schleife“ über die Entitäten Medien, Kultur, Kommunikation und Kognition dem einzelnen Handelnden anhand innerer (d.h. im Medium selbst verankerter) und äußerer (d.h. außerhalb des Mediums wirkender) praktischer Einflüsse sowie diskursiver bzw. nichtdiskursiver Prozesse zugänglich gemacht werden. Damit dient mir dieses Modell dazu, jene **Einflüsse zu erfragen**, die zu **Veränderungen dieser Wissenstypen und Machtverhältnisse** im **Zusammenhang mit hörspielästhetischen Konzepten** geführt haben. Innerhalb des Mediums können das z.B. folgende Bedingungen sein:

Im Laufe der Hörspielentwicklung ist zu verschiedenen Zeitpunkten vermehrter Wert auf bestimmte **semiotische Kommunikationsinstrumente** (Sprache, Musik, Geräusch) gelegt worden. So hat beim Monologhörspiel als wesentliches Moment die Sprache gegolten während beim Neuen Hörspiel die Verbindung der verschiedenen Kommunikationsinstrumente Interesse hervorgerufen hat.

Ähnliches gilt für die **Materialien der Kommunikation**. Bei der Produktion eines O-Ton-Hörspieles ist zumeist auf Tondokumente bzw. auf originäres Sprechen zurückgegriffen worden, während man etwa beim Monologhörspiel auf die identische Umsetzung des verschrifteten Textes Wert gelegt hat.

---

werden.' Und: Wenn es einem gelungen ist, 'Strategien der Machtverhältnisse, die Wissenstypen stützen, umgekehrt freizulegen [...] dann hat man Dispositive'.“
Zit. aus MEYER, Friedrich: Diskurstheorie und Literaturgeschichte. Eine systematische Reformulierung des Diskursbegriffes von Foucault. IN: DANNEBERG, Lutz/VOLLHARDT, Friedrich (Hg.) in Zusammenarbeit mit Hartmut BÖHME und Jörg SCHÖNERT: Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der >>Theoriedebatte<<. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1992. S. 401.
Vgl. dazu noch die Arbeit von FINK-EITEL: Michel Foucaults Analytik der Macht. IN: KITTLER, Friedrich A. (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus. Ferdinand Schöningh. Paderborn u.a., 1980. S. 38-78.

[5] HICKETHIER, Knut: Kommunikationsgeschichte: Geschichte der Mediendispositive. IN: Medien & Zeit. Forum für historische Kommunikationsforschung. 2/92, Jg. 7. Literas Universitätsverlag. Wien, 1992. S. 27.

Neue **technische Errungenschaften** haben automatisch die Möglichkeit der Hörspielgestaltung verändert. Während in den Anfangsjahren Hörspiele live übertragen worden sind, hat man mit der Möglichkeit der Hörspiel-Aufzeichnung neue Gestaltungsformen gefunden. Mit der Möglichkeit, den Tonbandstreifen zu schneiden, sind gleichzeitig montageartige Elemente ins Hörspiel eingeflossen.

Im Rahmen **sozialer Organisationen** haben z. B. dann Veränderungen auftreten können, wenn eine andere Person die Verantwortung für die Hörspielproduktionen übernommen hat oder beispielsweise ökonomische Bedingungen zur Einstellung einer bestimmten Hörspielart geführt haben.

Ein Kriminalhörspiel fordert als **Mediengattung** andere Formen vorhandener technischer Mittel und formaler Elemente als ein literarisches Hörspiel, das z.B. einen Inneren Monolog zu gestalten versucht.

Der abstrakte Begriff Medien gliedert also eine Reihe von Faktoren, die wie diese Untersuchung zeigen soll nicht nur einzeln wirksam werden, sondern sich gegenseitig beeinflussen und damit gerade auf jene einzelnen Faktoren zurückwirken. Freilich geschieht dies nie eigenständig – etwa losgelöst vom notwendigen persönlichen Handeln – viel mehr persönlich im Rahmen der durch die medialen Faktoren vorhandenen, und dabei vorgegebenen und selbst eingrenzenden oder ausfüllenden Möglichkeiten. Gerade hier, einerseits im persönlichen und von diesen Faktoren abhängenden Wirken für ein einzelnes Hörspiel und andererseits im Wirken für das in der Geschichte verankerte Hörspiel, zeigt sich beispielhaft jenes „Medien-Dispositiv“ wie es Knut HICKETHIER beschrieben hat.

Es ist also nicht die Intention dieser Arbeit, diese Medien-Faktoren in sämtlichen möglichen und vorhanden gewesenen Wechselwirkungsphasen zu beschreiben. Das ist schon grundsätzlich nicht möglich, aber es ist die **Absicht dieses Buches in Ausschnitten und exemplarisch jene Tendenzen aufzuzeigen, die diese Wechselwirkungsprozesse initiiert haben, und damit** im Rahmen der eigenen Konstruktion von Wirklichkeit(en) die abstrakten Medien-Faktoren mit Leben erfüllt und das **für das Hörspielgeschehen eigentliche Medien-Dispositiv erzeugt haben**.

2.1.1. Geräte und Techniken zur Herstellung, Verbreitung und zum Empfang von Medienangeboten

Für Hörspiele – und andere mediale Kunstarten – gilt zunächst, daß sie ohne technische Geräte und Materialien nicht zu verwirklichen sind, was sowohl für die Herstellung, die Verbreitung und den Empfang des Hörspiels gilt. TECHNIK verschafft der Idee erst den Raum ihrer Verwirklichung und Technik lenkt die Idee(n) in kommunikativer, kognitiver und kultureller Sicht.[1] Technikgeschichte sollte daher als unabkömmlicher, nicht aber als deren wichtigster und ästhetische Vorstellungen leitender Teil[2] einer Mediengeschichte[3] angesehen werden.

Technische Neuerungen im Bereich der Hörspielherstellung, -verbreitung und des -empfanges sind einerseits unabhängig von irgendwelchen Hörspieltheorien in Rahmen der praktischen Erprobung der Möglichkeiten entwickelt worden, andererseits sind es die in theoretischen Hörspielschriften ausgesprochenen Anregungen gewesen, die diese technischen Innovationen erst initiiert haben. Meist sind einige technischen Lösungen anderen Medien nachempfunden worden. Der Zeitpunkt der Inbetriebnahme einer technischen Möglichkeit ist jedoch oft von ökonomischen oder gesetzlichen Bedingungen und Voraussetzungen abhängig gewesen.

Die technische Neuerung Radio stellt keine heiß herbeigesehnte Erfindung dar, sie hat sich ihren Platz erst schaffen müssen. Zuerst steht sie im militärischen Einsatz (Erster Weltkrieg)[4] und erst in weiterer Folge hat diese technische Innovation zur Gründung von

---

[1] Vgl. MON, Franz: Hörspiele werden gemacht. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp. Frankfurt, 1982. S. 81. „Die wenigen Merkmale, die allen Hörspielen zukommen, sind schnell aufgezählt: erstens ist es ein Produkt des Rundfunks, es wird im Auftrag der Sendeanstalten hergestellt und durch das Ausstrahlen der Sender veröffentlicht. Das schließt – zweitens – ein, daß Hörspiele mit Hilfe technischer Apparaturen produziert werden, und das heißt bereits, daß die Entwicklung der radiophonen Technik, etwa die Erfindung der Stereophonie, auch die Entwicklung des Hörspiels bestimmt."

[2] Vgl. ebd., S. 68: "Die Entwicklung gerade der audiovisuellen Technologien lassen heute mehr denn je alle Versuche obsolet erscheinen, das Spezifische einzelner Medien aus der Technik heraus zu bestimmen und das dann auch noch als 'Wesen' der Medien zu erklären."

[3] HICKETHIER, Knut: Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. AUS: BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Band 1). S. 63.

[4] Die ersten Versuche, Sprache, Musik und Geräusche (Schallwellen) in elektromagnetische Wellen und wieder über die Nutzung technischer Geräte in Schallwellen zu verwandeln, ist nicht vom kriegerischen Interesse geprägt gewesen. Der Erste Weltkrieg hat aber zu einem wesentlichen Moment, die Weiterentwicklung des Funks bzw. Radios aus kriegstechnischen Gründen vorangetrieben. Vgl. HIEBEL, Hans H.: Media. Tabelle zur Geschichte der Medientechnik. AUS: ELM, Theo/HIEBEL, Hans H. (Hg.): Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Rombach Verlag. Freiburg, 1991. S. 207.
Reinhard DÖHL erklärt diese Situation im Hinblick auf die schon entstandenen Rundfunkanstalten. IN: DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg., 1982. Heft 3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 159.
„1. Der Rundfunk wurde nicht entwickelt, weil eine Notwendigkeit dazu bestand. Er ist, darüber sind sich die meisten in letzter Zeit zur Geschichte des Mediums vorgelegten Untersuchungen einig,

staatlichen Rundfunkanstalten geführt. Das Rundfunkmedium ist jedoch nicht das erste jener damals entstehenden Neuen Medien gewesen. Davor gibt es schon den (Stumm-) Film, der bereits kurz nach Installierung der Rundfunkanstalten vom Tonfilm abgelöst worden ist. Von Anfang an steht also dieses Medium in Konkurrenz zu allen bereits vorhandenen und etablierten Medien.[5] Jedes neue Medium unter neueren und alten Medien (z. B. Buch, Theater) versucht Eigenständiges hervorzuheben, um damit die Differenz gegenüber den anderen Medien herauszustreichen. Diese Differenz hat sich das Neue Medium Rundfunk mit seinen Produktions- und Sendeanstalten unter anderen über technische Voraussetzungen erarbeitet, sie ist aber auch über eine medieneigene und aus dem Medium mit Hilfe der Technik erzeugte Kunstform geschaffen worden.[6]

2.1.1.1. Eine kurze technische Einführung

Zunächst hat man unter dem Namen RADIO jedes Funken, jedes drahtlose Senden mittels elektromagnetischer Wellen bzw. Radiowellen verstanden. Diese Wellen breiten sich mit Lichtgeschwindigkeit aus, also mit ca. 300.000 km/s. Mit dem Namen RUND(-) FUNK hat man das Senden an beliebig viele Funk-Empfänger bezeichnet. Damit der hörbare Schall (die Schallwellen) an den Radio-Empfänger gelangt, bedarf es einiger technischer Transformationen. Der für den Menschen wahrnehmbare/hörbare Schall, der im Bereich von 20 bis 20.000 Schwingungen pro Sekunde liegt, das ist die Frequenz von 20 Hz bis 20 kHz[7], muß zunächst mittels technischer Aufnahmegeräte aufgenommen und in elektrische Schwingungen umgewandelt werden. Diese Aufnahme ist zuerst analog (d.h. die Schallschwingungen werden in entsprechende analoge elektrische Schwingungen umgewandelt) und späterhin digital (d.h. die Schallschwingungen werden quantitativ in sehr kleine zeitliche Abschnitte, samples zerlegt, womit die einzelnen Einheiten aufgeteilt und codiert als Bits dargestellt werden können) erfolgt.[8] Das

---

innerhalb der 'Entwicklung der elektronischen Nachrichtenmittel (...) ein Nebenprodukt dieser Entwicklung'.
2. Die Industrie, die ihn entwickelte, wollte ihr 'Nebenprodukt' natürlich gewinnbringend verkaufen und mußte, da kein notwendiges Bedürfnis bestand, den Markt erst einmal schaffen und erschließen.
3. Sie tat dies auf zweierlei Weise. Einmal, indem sie die Bastelleidenschaft potentieller Hörer ansprach, also den Reiz eines neuen technischen Spielzeugs nutzte. Zum anderen, indem sie Programme erstellen und senden ließ, die den Hörer bei der Stange des neuen Medium halten, die dem Rundfunk aber auch und vor allem immer mehr Hörer und neue Hörerschichten zuführen sollten."

[5] Vgl. etwa PRÜMM, Karl: Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. IN: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. Winter 87/88. Heft 22. 4. Quartal. Thema: Medienwissenschaft. Verein zur Erforschung Theatraler Verkehrsformen. Berlin, 1989. S. 95-103. Hier S. 99 u. 102.

[6] Vgl. HICKETHIER, Knut: Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. Aus: BOHN, Rainer/ MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Band 1). S. 67.

[7] HELLBRÜCK, Jürgen: Hören. Physiologie, Psychologie und Pathologie. Hogrefe. Verlag für Psychologie. Göttingen, 1993. S. 53 und S. 46.

[8] Vgl. GROSSMANN, Dieter: Radiotechnik. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991. (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S. 236.

Mikrophon ist diejenige Erfindung, mit der man diese Umwandlung durchführen kann. Elektrische Schwingungen müssen in weiterer Folge mittels eines Senders umgewandelt werden (zuerst sind dies der Lichtbogensender von POULSEN oder später das Audion von DE FOREST). Sie werden in hochfrequente Wellen verstärkt und über einen bestimmten Wellenbereich (Lang-, Mittel, Kurz- oder UltraKurz-Welle) mit den bereits beschriebenen elektromagnetischen Wellen gesendet. Die erwähnten Wellenbereiche besitzen bestimmte Frequenzen, die zwischen 150 kHz und 300 MHz liegen. Empfangs- und Wiedergabegeräte (Antenne und Radioapparat) wandeln diese hochfrequenten Schwingungen wieder in Niederfrequenzen (Sprache, Geräusche, Musik) um, damit wiederum Schallwellen im hörbaren Schallbereich an unser Ohr dringen können.[9] Es besteht grundsätzlich ein Unterschied zwischen zwei Arten von Wiedergabegeräten, den Empfangs- und Wiedergabegeräten von elektromagnetischen Wellen (=Radioapparat) und den Schallwellen aufzeichnenden und wiedergebenden Geräten (wie z.B. Grammophon oder jetzt CD-Player).

Mit Beginn des Aufbaus von meist staatlichen oder unter einer staatlichen Aufsichtsbehörde stehenden Rundfunkgesellschaften sind diese technischen Errungenschaften bereits einsatzbereit. Die Hörspielproduktion hat daher von diesem technischen Stand aus entwickelt und später mit neuen technischen Errungenschaften weiterentwickelt werden können. Bei den einzelnen Phasen, Herstellung, Verbreitung und Empfang, sehen die wichtigsten Entwicklungsschritte folgend aus:

2.1.1.2. Die Herstellungsphase

Das Live-Prinzip hat die ersten Hörspieljahre gekennzeichnet, d.h. das Hörspiel ist live gesendet worden. Als erste Weiterentwicklung auf diesem technischen Sektor gilt die Einführung einer Form von Blendenwirkung, die durch eine über das Mikrophon gestulpte Art Kaffeehaube erzeugt worden ist (1924). Mit dem Potentiometer[10] hat sie (1929) ihre geräthafte Weiterentwicklung erfahren. Mit diesem Gerät sind überdies, in Verbindung mit Schallplatten, Überschneidungen (gleichzeitiges Ab- und Aufblenden zweier Schallquellen) möglich geworden. Darüber hinaus hat man etwa bei Hörspielproduktionen die Aufnahmesituation nur durch die Anzahl und Aufstellung der Mikrophone gestalten können.[11] Erst mit der Aufzeichnung von Hörspielen auf

---

[9] Ernest W.B. Hess-Lüttich stellt diesen gesamten Prozeß, den er Vermittlung nennt, so dar: „Die Vermittlung des Schallereignisses hängt ab von der technischen Apparatur (Anzahl, Art und Stellung der Mikrophone; Schnitt, Collage, Montage der Tonbänder; Mischpult etc.), den elektromagnetischen und elektronischen Distributionsbedingungen (Sendequelle, atmosphärische Transportqualität, Empfangsqualität etc.), der physiologischen Aufnahmekapazität des menschlichen Gehörsinns (Begrenzungen der Schallintensität und des Frequenzbereiches etc.), der psychischen Disposition zur Erfassung akustischer Konventionen (im Verhältnis zu sozialisatorisch sedimentierten Wissensbeständen), der Kookkurrenz akustischer Zeichenträger (Stimme, Geräusch, Musik etc.)." Vgl. HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.). Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 296.

[10] Vgl. FUNKE, Horst Günter: Technische Mittel als eine Aussageform der Hörspielpoetik. IN: Sprache im Technischen Zeitalter. Heft 11-12/1964. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart, 1964. S. 887.

[11] Vgl. KLIPPERT, Werner: Elemente des Hörspiels. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. S. 17f. „So kann man schon durch Auswahl und Aufstellung der Mikrofone Wirkungsmöglichkeiten erzeugen, die von

Tonträgern im Jahre 1929 (zuerst Wachsplatten und Schallplatten, später dann Tonbänder, CD's und Datenträger) verschwindet das Live-Prinzip.[12] Diese Wachs- und Schallplatten hat man als Tonträger nicht weiter bearbeiten können, sie haben aber die Möglichkeit mehrerer Versuche geboten. Im Jahre 1929 wird erstmals der Echoraum eingesetzt, der die akustische Darstellung von Räumlichkeit ermöglicht.[13] Ebenso in das Jahr 1929 fallen die von Walter RUTTMANN und Friedrich BISCHOFF vorgenommenen Versuche einer Aufnahme eines Hörspiels auf einem Tonfilmstreifen (Tri-Ergon-Verfahren). Diese Versuche bringen erstmals die Möglichkeit der Bearbeitung des aufgenommenen Tonträgermaterials. Beide Hörspiele (erhalten ist nur der Akustische Film von Walter RUTTMANN) nehmen einiges voraus, was unter anderem erst später im Neuen Hörspiel Relevanz erlangt hat: Einbau der Konkreten Musik, Sprachspielerei oder sogar O-Ton-Beispiele. Vor allem aber die technische Möglichkeit, das Material nachträglich zu bearbeiten, nämlich schneiden zu können, hat ganz neue Facetten ins Hörspielschaffen gebracht. Montage, Collage, Play-Back, endlose Schleife, Spreizung u.a. sind aus der Möglichkeit des Schneidens, Überblendens, Ansetzens usw. dieses Tonträgers entwickelt worden. Dennoch hat man dieses Verfahren in weiterer Folge wegen der hohen Kosten nicht angewendet. Das 1935 entwickelte und 1938 in den deutschen Rundfunkanstalten eingeführte Magnettonverfahren (Tonband und Tonaufnahmeverfahren) hat dem Live-Prinzip (nach dem Zwischenspiel der Hörspiele auf Tonfilmstreifen) ein Ende gesetzt und ist nicht nur als Konservierungs-, sondern auch als Gestaltungsmittel, und zwar anhand des Schnittverfahrens eingesetzt worden. In weiterer Folge hat man Tonbänder mit einer höheren Anzahl von Spuren entwickelt, was den Vorteil gebracht hat, verschiedene Tonquellen übereinander schichten zu können, und damit – bei weniger Überspielungen – gleichzeitig das Bandrauschen zu unterdrücken (später gibt es dafür Rauschunterdrückungssysteme[14]). Mit der Entwicklung des Mischpults im Anschluß an die Entwicklung des Potentiometers bekommt man die Möglichkeit, in diesem Gerät die Kanäle der Mikrophone und anderer Signalquellen wie Tonbandgeräte, Platten- und CD-Spieler sowie Tuner zusammenlaufen zu lassen. Zum Mischpult sagt KLIPPERT: „Angeschlossen oder eingebaut sind Verstärker, Filter und Modulatoren sowie die verschiedenen elektrischen Klangerzeugungs- und Umformungs-

der strengen Isolierung einer Einzelstimme bis zum diffusen Ensemble eines Stimmen-Geräusch-Ton-Gemisches gehen und den verschiedenen Aufnahmeschnitten Grundtönungen mitgeben, die sich gegeneinander absetzen oder ineinanderfließen."

[12] Vgl. SCHWITZKE, Heinz (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über die junge Kunstform. Paul List Verlag. München, 1960. S. 10.

[13] Vgl. FUNKE (Anm. 10). S. 888 „Ein drittes technisches Resultat lag zwischen 1929 und 1931 vor: die in England ausprobierte Einrichtung eines Echoraumes, mit dem zur selben Zeit auch in München experimentiert worden ist. Die Darbietungen registrierten zwei Mikrophone, von denen das eine unmittelbar nach der Primärspule des Mischers im Verstärkerraum verbunden gewesen ist, das andere über einen Verstärker in Verbindung mit dem Lautsprecher im Echoraum stand."

[14] Vgl. GROSSMANN (Anm. 8). S. 243. Störgeräusche, wie z.B. das Bandrauschen, werden bei leisen Passagen durch den Expander reduziert. Während bei Mehrspurenaufzeichnungen meist das Dolby-A-Verfahren verwendet wird, setzt man bei hochqualitativen Tonaufzeichnungen (ARD) überwiegend das telcom c4-Kompandersystem ein.

instrumente."[15] Der Synthesizer oder Sound Synthesizer aus dem Jahre 1959 macht es schließlich möglich, Töne und Geräusche maschinell herzustellen, Schallkombinationen zu kreieren und in Verbindung mit dem Mischpult weitere Variationen der Gestaltung von Tonquellen zu erzeugen.[16] Schon früh hat es die Forderung aber auch die Versuche zu einer stereophonen Technik (für die Erzeugung von Räumlichkeit) gegeben,[17] aber erst seit 1954 werden erste stereophone Radiosendungen und Tonbänder hergestellt. Mit der im Jahre 1973 erstmals vorgestellten Kunstkopf-Stereophonie wird das stereophone Aufnahmeverfahren nochmals verfeinert.[18] Die Anfang der achtziger Jahre aufkommende digitale Tonstudiotechnik hat vor allem eines bewirkt, es gibt kein Bandrauschen mehr. Die Arten der Bearbeitungsmöglichkeiten (Schnitt, Blende etc.) sind mit dieser Technik größtenteils unverändert geblieben.[19]

2.1.1.3. Die Verbreitungsphase

Bei der Verbreitung von Radiosendungen über den Äther hat es vor allem Veränderungen im Wellenbereich gegeben, auf dem Hörspiele ausgestrahlt worden sind. 1923 sind dafür noch Mittelwellensender, ab 1940 Kurzwellensender benutzt worden, ab 1949 schließlich die Ultra-Kurzwellen-Sender (UKW-Sender) mit Frequenzmodulation, die in Deutschland und Österreich für den Frequenzbereich von 87,5 bis 100 MHz (ab 1.7.1987 bis 104 MHz und seit Mitte 1991 bis 108 MHz)[20] eingerichtet worden sind. Die Vorteile der UKW-Sender sind darin zu sehen, daß die Übertragung des gesamten Tonspektrums von 30 Hz bis 15 kHz gelingt, während etwa Mittelwellensender im Gegensatz dazu nur bis 4,5 kHz senden können. Bei ca. 15 kHz liegt die Wahrnehmungsgrenze des menschlichen Gehörs. Nachteilig hat sich bei der UKW-Technik die geringe Reichweite

---

[15] Zit. nach KLIPPERT (Anm. 11). S. 37.
VERSTÄRKER dienen dazu, leise Geräusche, Töne und Klänge so anzuheben, daß sie sich in Balance mit den anderen Aufnahmen halten. Vgl. dazu KNILLI, Friedrich: Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios (Texte Metzler, 11). J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1970. S. 63.
FILTER sind Vorrichtungen zur frequenzabhängigen Dämpfung von Schwingungen. Sie bewirken, daß Schall nur innerhalb eines bestimmten Frequenzbereiches durch ein System passieren kann, Schall außerhalb dieses Bereiches aber gedämpft bzw. gesperrt wird. Man unterscheidet zwischen Tiefpaß-, Hochpaß- und Bandpaßfilter sowie zwischen Oktav- und Terzfilter. Vgl. KNILLI, ebd., S. 64f. und HELLBRÜCK (Anm. 7). S. 65f.
MODULATOREN (Verzerrer) formen den Schallvorgang durch nichtlineare Verzerrung, d.h. Töne werden so moduliert, daß die Klangfarbe verlorengeht, etwa die Obertöne werden verändert. Für die Sprache sind etwa die Geräte Sonovox, künstlicher Kehlkopf sowie Vocer, Vocoder und Sound Synthesizer entwickelt worden. Vgl. KNILLI, ebd., S. 65f.

[16] Vgl. HESS-LÜTTICH: 'Hohe Literatur' und Massenmedium (Anm. 9). S. 299.
Vgl. auch KNILLI (Anm. 15). S. 66f.

[17] Vgl. DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 36. Bereits Ende der 20er Jahre ist es der Hörspielverantwortliche Hans Bodenstedt gewesen (1929), der Direktor und Intendant der NORAG, der nachdrücklich die Entwicklung eines „stereophonischen Funks" gefordert hat.

[18] Vgl. RATZKE, Dietrich: Handbuch der Neuen Medien. Information und Kommunikation, Fernsehen und Hörfunk, Presse und Audiovision heute und morgen. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, ^{2}1984. S. 259.

[19] Vgl. GROSSMANN (Anm. 8). S. 244.

[20] SCHIWY, Peter/ SCHÜTZ, Walter J. (Hg.): Medienrecht. Lexikon für Wissenschaft und Praxis. Luchterhand, Neuwied u.a., ^{3}1994. S. 279f.

ausgewirkt, die durch die Möglichkeit, weiter entfernte Sender über „Ballempfang" zu versorgen, behoben worden ist. Ein wichtiger Vorteil der UKW-Sender besteht seither darin, daß jede einzelne Landesrundfunkanstalt über mehr als eine einzige Sendefrequenz verfügt. Dieser Vorteil hat sich für die Kulturprogramme als Nachteil erwiesen: nie wieder hat es diese Zustimmung für Kulturprogramme gegeben, wie vor Einführung dieser UKW-Technik.[21] Eine weitere wesentliche Verbesserung der Übertragungsmöglichkeiten hat das 1963 eingeführte Pilotton-Verfahren geboten, das die getrennt aufgenommenen Tonkanäle wiederum getrennt zum Empfänger übermitteln kann, womit die Vorstellung von Räumlichkeit für den Radiohörer ermöglicht wird. Die in den achtziger Jahren eingeführten breitbandigen Übertragungstechniken (Kabel und Satellit) haben eine hohe Bandbreite mit hoher Übertragungskapazität geschaffen. Die hochqualitative Empfangsauflösung (es kann eine der Compact Disc vergleichbare Tonqualität erzielt werden), hat sich auch bei Stereo-Hörfunkprogrammen als Vorteil erwiesen.

2.1.1.4. Die Empfangsphase

Am Beginn des Rundfunks in DEUTSCHLAND (1923) und ÖSTERREICH (1924) hat man die Rundfunkempfanggeräte (Detektor- und Einröhren-Audion-Empfänger) mit Kopfhörern ausgestattet. Deshalb haben immer nur wenige Personen zuhören können.[22] Damals ist nur monophones Hören möglich gewesen, das einen Stimmklang gut, aber den Raumklang nicht wiedergeben kann.[23] Bereits 1930 werden dann Lautsprecher in Empfangsgeräte installiert, und ab 1933 gibt es den zu einem günstigen Preis erhältlichen „Volksempfänger" als Kurzwellenradio zu kaufen. Stereophones Hören ist erst durch das Pilotton-Verfahren möglich geworden. Die mit Kunstkopf-Stereophonie (später auch Quadrophonie) aufgenommen Hörspiele haben den Hörenden einen räumlichen Eindruck vermittelt (Richtungen: links, rechts, oben, hinten, vorne). Noch intensiver ist dieser Eindruck, wenn man beim Anhören der mit der Kunstkopf-Stereophonie aufgenommenen Hörspiele einen Kopfhörer[24] verwendet, denn dann hat man den Eindruck, das Hörspiel baue sich um einen auf. Die 1973 auf den Markt kommenden HiFi-Lautsprecher (high fidelity, wörtlich: hohe Treue) haben schließlich die Tonqualität der Aufnahme unmittelbarer übernommen.

Diese **Phasen zeigen deutlich**, daß **bestimmte Techniken in der Herstellungs-, Verbreitungs- und Empfangsphase zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Betrieb genommen worden** sind. So hat sich etwa die Mitte der sechziger Jahre immer stärker

---

[21] Vgl. BUGGERT, Christoph: Kulturprogramme. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991. (Kommunikation heute und morgen; Bd. 3). S. 204.

[22] Vgl. LENK, Carsten: Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums. 1923-1932. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1997. S. 86ff. Carsten Lenk hat auf diesen Seiten die Geräteentwicklung und den Integrationsprozeß dieser Geräte in den Haushalten beschrieben.

[23] Vgl. KNILLI (Anm. 15), S. 67f.

[24] Vgl. SCHAFER, Murray: Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte des Hörens. Hg. von Heiner Boencke. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1988. S. 160. „Der endgültige private akustische Raum wird durch das Hören mit Kopfhörern hergestellt, denn über Kopfhörer empfangene Botschaften sind immer Privatbesitz."

Verwendung findende Stereophonie, die aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten eine neuartig wirkende (nicht neue) Generation von Hörspielen (Neues Hörspiel) hervorgebracht hat, erst durch die Möglichkeit der stereophonen Verbreitung wirklich durchsetzen können. Aber erst mit der Gelegenheit des stereophonen Hörens hat der Eindruck entstehen können – und darin unterscheidet sich das Neue Hörspiel auch vom Akustischen Film –, etwas wirklich Neues am Hörspielsektor für den Hörer hervorzubringen. Nicht immer ist die Entwicklung zwischen den einzelnen Phasen so folgerichtig gewesen wie bei der Stereophonie. Das schon 1929 zur Anwendung gekommene Tri-Ergon-Verfahren, bei dem das Hörspiel mittels eines Tonfilms produziert worden ist, ist mit Erscheinen des Hörspiels von Walter RUTTMANN „Weekend" viel beachtet worden, es ist jedoch danach sehr bald wieder in Vergessenheit geraten. Das Tonband hat die gleichen Möglichkeiten der technischen Gestaltung wie die auf einem Tonfilmstreifen erzeugten Hörspiele geboten. Es ist schon 1927 erfunden worden, aber erst mit dem im Jahre 1935 entwickelten Magnetton-Verfahren ist es für die Hörspielschaffenden aktuell und erst nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges für die Hörspielproduzenten interessant geworden.[25] Diese Beispiele zeigen, daß die Entwicklung des Hörspiels nicht allein danach beurteilt werden kann, welche technischen oder sonstigen Gestaltungsmittel (etwa Gestaltung durch Stimmen oder der Einsatz von unterschiedlichen semiotischen Kommunikationsinstrumenten) bei der Produktion eines jeweiligen Hörspiels eingesetzt werden. Dennoch kann die Nutzung vorhandener technischer Möglichkeiten einiges über persönliche Vorlieben und Abneigungen aussagen, sie gibt darüber Auskunft, welche technischen Mittel bestimmte Personen anzuwenden bereit sind, um ihre ästhetischen Konzepte umzusetzen. Darin ist auch der Unterschied der Wirkung von Technik für das Hörspiel zu sehen: in der Herstellungsphase kann sie das Hörspiel gestalten, während sie in der Empfangs- und Verbreitungsphase das bereits fertiggestellte Hörspiel nur gegenüber vorherigen Zuständen verbessert zum Hörereignis werden lassen kann.

[25] Vgl. SCHMITTHENNER, Hansjörg: Erste deutsche Hörspieldokumente. IN: Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen. 26 Jg. 1978, Heft 2. Hans Bredow Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1978. S. 243-245.

2.1.1.5. Technische Möglichkeiten und Anwendungen

Folgende technische Mittel sind zur Hörspielgestaltung[26] herangezogen worden:

- Mikrophon
  Der Einsatz des Mikrophons ist meist auf das Studio begrenzt geblieben, wo die Auswahl und Aufstellung der Mikrophone die Klang-Gestalt beeinflusst.[27] Bereits im Weimarer Rundfunk ist man mit dem Mikrophon auf die Straße gegangen – später auch beim sogenannten Originalton-Hörspiel[28] – um Wirklichkeit in größtmöglicher Breite einzufangen.
- Blende
  Nachdem bei den ersten Hörspielen nur Szene an Szene (durch Pausen oder Musik getrennt) aneinandergereiht worden ist, hat man mit der Blendentechnik ab Ende der zwanziger Jahre – nachdem sich das teure Verfahren der Aufzeichnung und Bearbeitung auf Tonfilmstreifen nicht hat durchsetzen können – die Verknüpfung von sachlich und zeitlich aufeinanderfolgenden Ereignissen geschafft. Bis zur Entwicklung von Magnetophonen ist die Blende strukturbildendes Moment im Hörspiel geblieben. In den sechziger Jahre hat die Blende sogar als das eigentliche Gestaltungsmittel des Hörspiels gegolten.[29] Folgende stilbildende Momente hat der Einsatz der Blenden hervorgebracht: Schauplatzblende, Zeitsprung und Rückblende, Realitätsblende, Stilblende, Raumblende, Dimensionsblende, Zeitblende, Kompositions- oder Ausdrucksblende.[30]
- Schnitt
  Schon bei Verwendung des Tonfilmstreifens (1929) ist mit dem Schnitt experimentiert worden.[31] Mit der Entwicklung des Magnetophons ist er wieder zum Einsatz gekommen und in den sechziger Jahren hat man ihn „wiederentdeckt".[32] Der Schnitt

[26] Viele Autoren, die über das Hörspiel schreiben, nehmen vor allem zu den Gestaltungsmitteln Stellung. Stellvertretend seien genannt: HESS-LÜTTICH, (Anm. 9). S. 297f. FRANK, Armin: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Carl Winter Verlag. Heidelberg, 1963. S. 91-130. HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhelm Braumüller Universitäts- Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977. S. 19-34. KLIPPERT (Anm. 11); KNILLI (Anm. 15). S. 44-72 oder KNILLI, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1961 (er unterscheidet zwischen der Eigenwelt und der Außenwelt des Hörspiels; zur letzteren zählen: Stoffe, Personen, Szenen, Hörer).

[27] Vgl. HESS-LÜTTICH (Anm. 9). S. 296. Auswahl und Aufstellung der Mikrophone, beeinflußt auch die Wirkung der Klang-Gestalt: Isolation der Einzelstimme von Raumgeräuschen durch Richtmikrophone mit Nieren- oder Keulencharakteristik, Dialogaufnahmen durch Mikrophone mit Achtercharakteristik, Klangmischung durch Druckempfänger mit Kugelcharakteristik, Raumklang durch Stereophonie mit Doppelkanal und Kanalaternation.

[28] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 17). S. 110.

[29] Vgl. ebd., S. 133.

[30] Vgl. KLIPPERT (Anm. 11). S. 39f. Er beschreibt diese Blenden. Vgl. weiter SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin 1963. S. 248f. Er beschreibt die Stilblende.

[31] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 17). S. 132f.

[32] Vgl. TIMPER, Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990. S. 295 und S. 298.

dient zur Verbindung einzelner sachlich und zeitlich unterschiedlicher Szenen ohne jede Überleitung.[33] Angewendet hat man ihn vor allem in Form der Montage und Collage[34], und hier besonders beim Neuen Hörspiel.[35] Der Einsatz des Schnitts hat zur Kontrastierung und Zusammenfügung unterschiedlicher Kommunikationsinstrumente, heterogener Materialien, unterschiedlicher Räume, vorzugebender Wirklichkeiten, Schauplätze, Stile und Zeitebenen geführt.[36]

- Mischpult
  Mit der Einführung des Mischpults sind die aufgenommenen Töne, die einzelnen Sequenzen noch vor der Aufzeichnung auf das Tonträgermaterial verstärkt, geregelt, gefiltert, gesiebt, verzerrt und moduliert oder manipuliert und später miteinander vermischt, überlagert und auf das Aussendungsband (im digitalen Studio auf den Datenträger) gespielt und dort aufgezeichnet worden. Damit hat es sich als jenes Dirigierpult erwiesen, von wo aus man technische und tonal darzustellende Impulse steuern, kombinieren und komponieren kann.[37] Heute dient das Mischpult bei Hörspielproduktionen für die Endfertigung des Hörspiels.
- Magnetophon
  Folgende Vorteile und Möglichkeiten hat es durch die Entwicklung des Magnetophons gegeben: Schnitt, Speicherung und vor allem Aufnahmen im Freien.
- Stereophonie
  Hingewiesen habe ich auf die Erzeugung von Räumlichkeit und Richtungseindrücken (rechts, links, oben, hinten, teilweise vorne), die man mittels der stereophonen Technik hat generieren können. Weiter sind durch die Stereophonie folgende Elemente ermöglicht worden: Klangfarben, Nachhallverhältnisse, Entfernungseindrücke, räumliche Ausdehnung der Schallquellen.[38] Seit ihrem ersten Einsatz wird kontinuierlich auf diese Technik zurückgegriffen.

---

[33] Vgl. HEGER (Anm. 26). S. 34.

[34] Vgl. VONWINCKEL, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 146) S. 19. „Der in allen Kunstbereichen anzutreffende Wirrwarr um die Begriffe ‚Montage' und ‚Collage', der sich auch in der Hörspielphilologie niederschlägt, resultiert aus den unterschiedlichen Techniken derjenigen Medien, in denen sich das mit den Begriffen beschriebene Verfahren besonders schnell und breit durchsetzte. (...)
Die Wörter können im allgemeinen Sprachgebrauch kaum unterschieden werden, sieht man einmal davon ab, daß 'Montage' im Gegensatz zu 'Collage' weiterhin auch im rein technischen Sinne für das Montieren einer Maschine oder eines technischen Bauwerks aus vorgefertigten Teilen Verwendung findet."
Vgl. dazu auch KECKEIS, Hermann: Das deutsche Hörspiel. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie. 1923-1973. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1973. S. 74-78.

[35] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 101f.

[36] Vgl. KLIPPERT (Anm. 11), S. 34f. (im Zusammenhang mit Collage) und VONWINCKEL (Anm. 34), S. 14 (zur Collage) sowie KECKEIS (Anm. 34), S. 74f. und S. 77f. (zur Montage).

[37] Vgl. KLIPPERT (Anm. 11), S. 37.

[38] Vgl. ebd., S. 25.

- Die Raumgestaltung in Hörspielen habe ich bis jetzt noch nicht erwähnt.[39] Die Vorstellung von Räumlichkeit ist bereits während der Aussendung von „Wallensteins Lager", also schon am Beginn der Hörfunkübertragung entdeckt worden.[40] Von da an ist mit Räumlichkeit experimentiert worden und man hat die unterschiedlichen Räume (Zimmerakustik, schalltoter Raum, Hallraum; später unterschiedliche Größen von Räumen und freies Gelände)[41] technisch in die Herstellungsphase mit einbezogen.

Andere zur Gestaltung herangezogene technische Mittel, die außerhalb des hier angeführten Bereiches der Technik bei der Herstellung von Hörspielen wichtig werden können,[42] behandle ich in dieser Arbeit – mit Ausnahme des Kapitels 2.1.3. – nicht.

In der Praxis werden also mittels bewußten Einsatzes der vorhandenen technischen Möglichkeiten hörspielästhetische Konzepte nicht nur generiert, sondern sie können in der Herstellungsphase und später mit dem Aussendungsprodukt auch reflektiert werden. Dennoch gilt für die manchmal verherrlichte und manchmal übersehene Technik im Hörspiel folgendes: sie ist der erste Punkt all jener im theoretischen Teil meiner Arbeit beschriebenen Bedingungen, mit deren Hilfe hörspielästhetische Konzepte erzeugt werden.

[39] Vgl. SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991 März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 28-38. Thema: Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios. Barbara Schäfer hat zum Thema Raum im Hörspiel Aussagen gesammelt und hier wiedergegeben.
[40] Vgl. ebd., S. 29.
[41] Vgl. KLIPPERT (Anm. 11). S. 28.
[42] Erwähnt werden im Zusammenhang mit den Gestaltungsmitteln für das Hörspiel etwa: Zeit, Personen, Szenen, Phasen, Sequenzen, Stoffe, Handlungsverlauf, Stille.

2. 1. 2. Die politischen, rechtlichen, sozialen und ökonomischen Aspekte des Rundfunks

Die Begriffe Radio und Rund-Funk sind zuerst im Zusammenhang mit dem technischen Versenden von Wellen gebraucht worden. Der Begriff RUNDFUNK verweist aber auch auf die Rundfunkanstalt (juristische Person mit öffentlichem Recht) und wird heute meist als Oberbegriff für die Funksendeformen Hörfunk und Fernsehen herangezogen.[1] Seit der Installation des Rundfunks als Sozialorganisation[2] üben die einzelnen Rundfunkanstalten[3] einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Gesellschaft aus. Für die Entwicklung der Rundfunkanstalten sind vor allem Rechtsvorschriften maßgeblich geworden, die neben gesetzlichen Voraussetzungen und Verboten auch ökonomische und soziale Interessen definiert haben.

Am Beginn der Entwicklung der Sozialorganisation Rundfunk haben oft wenige Personen in noch sehr kleinen Rundfunkstationen viele Funktionen erfüllt. Deren frühen Experimente haben dabei vor allem dazu gedient, die richtige Programmzusammenstellung zu finden, und nicht dazu, Hörspiele zu erfinden. Hier hat die Hörerschaft eine wichtige Funktion übernommen: der hörende Rezipient als Kritiker der ausgestrahlten Sendungen hat nicht nur mittels des Schaltknopfes Ein/Aus ausgestrahlte Sendungen beurteilt, er hat sich auch – sei es über Zuschriften oder Telefonanrufe zum Thema Radio oder Rundfunk – Gedanken über das Medium gemacht. Daneben haben die Rundfunkanstalten die Medienkonkurrenz beobachtet und als konkurrierende Faktoren in die Planung der Organisation mit einbeziehen müssen. Über alle diese Punkte hinweg hat aber für die Rundfunkanstalten folgender Grundsatz gegolten: vorerst die ökonomischen Verhältnisse sichern. **Politische** wie auch **gesetzliche Vorgaben und Entscheidungen, Akzeptanz durch die Hörerschaft, Medienkonkurrenz und ökonomische Ziele** sind also **vom Beginn zu jener Basis** geworden, **die dem Rundfunk als soziale Organisationsform noch heute zugrunde gelegt wird**. Gerade anhand dieser Punkte haben sich die Rundfunkanstalten intern organisieren müssen, um extern ihre Wirkung zu erzielen.

Rückblickend gesehen hat die Sozialorganisation Rundfunk in Europa bis in die siebziger Jahre hinein vor allem aus staatlichen bzw. öffentlich-rechtlichen Rundfunk-

---

[1] „Rundfunk ist die für die Allgemeinheit bestimmte Veranstaltung und Verbreitung von Darbietungen aller Art in Wort, in Ton und in Bild unter Benutzung elektrischer Schwingungen ohne Verbindungsleitung oder längs oder mittels eines Leiters. Rundfunkteilnehmer ist, wer ein Rundfunkempfangsgerät zum Empfang bereithält. Rundfunkempfangsgeräte sind Hörfunk- und Fernsehgeräte."
Zitiert nach Thomas, der die Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichtshofs heranzieht. THOMAS, Michael Wolf: Privatfunk, Staatsfunk oder was. Zur Zukunft des Radios. AUS: THOMAS, Michael Wolf (Hg.): Die Verteidigung der Rundfunkanstalt. Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1979. S. 94.

[2] Weil die technischen Voraussetzungen es nicht zugelassen haben, ein einheitliches Programm für ganz Deutschland oder Österreich auszustrahlen, sind durch das Engagement privater Geschäftsleute und Geldgeber die Rundfunkgesellschaften zumeist in Form von Aktiengesellschaften entstanden.

[3] Vgl. BAUSCH, Hans: Rundfunk in Deutschland - Versuch eines Überblicks. AUS: REIMERS, Karl Friedrich / STEINMETZ, Rüdiger (Hg.): Rundfunk in Deutschland - Entwicklungen und Standpunkte. Verlag Ölschläger. München, 1988. S. 9.

anstalten bestanden. Dann erst haben einige Gruppen der Öko-, Studenten- und Gewerkschaftsbewegung mit primitivst ausgestatteten sogenannten Piratensendern versucht, das Staatsmonopol zu durchbrechen. Gerade diese anfänglichen Piratensender haben über polizeiliche und gerichtliche Verfolgung und anschließende parlamentarische Debatten in vielen europäischen Ländern den Grundstein zum Ende des Rundfunkmonopols gelegt. Derzeit unterscheidet man mehrere Formen der Sozialorganisation Rundfunk:

1. der staatliche bzw. öffentlich-rechtliche Rundfunk, der unmittelbar aus den dafür erhobenen Gebühren und aus Werbeeinnahmen finanziert wird,

2. die Kommerzsendergruppen, die sich ausschließlich über Werbeeinnahmen finanzieren,

3. die freien nichtkommerziellen Stationen von Vereinen, Bürgerinitiativen, Studentengruppen etc., die in manchen Staaten über Bundes-, Landes- oder Gemeindeabgaben oder einen Mix unterschiedlicher Formen von Abgaben finanziert werden.

Während den staatlichen bzw. öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten über gesetzliche Vorgaben und öffentliche Aufsichtsstrukturen bestimmte Richtlinien (Programmschema, Sendestrukturen) für das Massen- aber auch Minderheitenpublikum vorgegeben werden, die sich zumeist auf einen Mix von Information, Unterhaltung sowie Kultur und Bildung konzentrieren, ist den Kommerzsendergruppen (privatrechtlich organisiert), die entsprechend der Bundesverfassungsgerichtsurteile nicht ein umfassendes Programmangebot vorweisen müssen, freie Wahl bei der Programmerstellung gegeben, wobei hier als Grundsatz gelten kann: gesendet wird, was viele Zuhörer bringt, um so auch Werbeeinschaltungen zu erhalten. Nichtkommerzielle Stationen (namentlich Offene Radios, Freie Radios, die in Form von gemeinnützigen Verbänden ebenso gesetzliche Auflagen zu beachten haben), die freien Radiozugang für alle Bürger fordern, befürchten dagegen weniger die Programmerstellung, die unter Mitwirkung der Bürger erfolgen soll, als die Finanzierungsmöglichkeiten. In manchen Ländern kämpfen diese Stationen noch immer um die Anerkennung von staatlicher Seite.[4]

In dieser Arbeit gebe ich nur eine kurze Übersicht über einige Rundfunkorganisationen in Deutschland[5] und Österreich[6], die in ihrem Programm auch die Mediengattung Hörspiel anbieten oder angeboten haben. Größtenteils sind das staatliche bzw.

---

[4] Vgl. Schlußbericht III. Kongreß der FERL. Europäische Föderation Freier Radios. 16. - 20. Mai 1991: Freies Radio! Analysen, Meinungen, Berichte aus Ost- und Westeuropa zu: Universitätsradios zwischen Staat und Markt. Interkulturelle Kommunikation. FERL. Universitätsverlag. Wien, 1991.
Vgl. auch KLEINSTEUBER (Anm. 1). S. 15-21. Kommerzielle, öffentlich-rechtliche und offene Radioanstalten

[5] Wenn ab nun der Ausdruck Deutschland in meiner Arbeit steht, dann beziehe ich damit die Weimarer Republik, das Deutsche Reich und die frühere und heutige BRD mit ein.
Vgl. dazu auch BUCHHOLZ, Axel: Privatfunk wohin? Die Entwicklung des privaten Hörfunks und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Aufteilung der Werbeaufwendungen im Bereich der klassischen Medien. Verlag Reinhard Fischer. München, 1990. (Medien-Skripten; Band 7). S. 13.

[6] Wenn ab nun der Ausdruck Österreich in dieser Arbeit steht, dann sind damit die 1. Republik Österreich, die Zeit der Eingliederung ins Deutsche Reich und die 2. Republik Österreich gemeint.

öffentlich-rechtliche Sendeanstalten.[7] Diese Anstalten, die aufgrund staatlicher Gesetzgebung zu einer umfassenden Grundversorgung verpflichtet sind, haben daher auch das Hörspiel im Programmangebot, das für privatrechtliche Rundfunkanbieter aufgrund der geringen Hörerbeteiligung kommerziell nicht verwertbar ist. Ich berücksichtige vor allem das Gesamtmaß der Veränderungen der zuvor angeführten strukturbestimmenden Merkmale, denn gerade sie können mir zeigen, welche Strukturen in welcher Wechselwirkung in den beiden Staaten Einfluß ausgeübt haben. Auf keinen Fall soll meine Zusammenstellung für einen Vergleich stehen, der ein mögliches Pro und Kontra für das Hörspielschaffen beider Länder ergibt, derartige Vergleiche halte ich schlichtweg für nicht zulässig. Einige wenige prägnante Daten zeigen schon die unterschiedlichen geschichtlichen Voraussetzungen dieser Staaten, die ein solches Vorhaben nicht sinnvoll erscheinen lassen:

Abb.2.1 Kerndaten zur Rundfunkgeschichte in Deutschland und Österreich

Experimentiermedium (bis 1933 in D; bis 1938 in Ö)	
WEIMARER REPUBLIK 1923 Beginn des zivilen Rundfunks in Deutschland. Am 29.10.1923 haben, nach Aufhebung des Rundfunkempfangverbotes für Privatpersonen, die ersten regelmäßigen Sendungen (Mittelwelle) im Vox-Haus in Berlin begonnen.	1. REPUBLIK ÖSTERREICH 1924 Beginn des Rundfunks in Österreich. Im Februar 1924 ist der RAVAG (= Österreichische Radioverkehrs AG) eine Konzession erteilt worden.
Propagandamedium (bis 1945 in D und Ö)	
DEUTSCHES REICH 1933 Machtübernahme durch die NSDAP in Deutschland. Damit ist der Rundfunk zum Propaganda-Medium und personell mit NS-Leuten besetzt worden.	DEUTSCHES REICH 1938 Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich. Damit Übernahme des Rundfunks durch das Großdeutsche Reich mit einheitlichem Programm für beide Staaten.
Besatzungsmedium (bis ca. 1950 in D; bis ca. 1955 in Ö)	
BESATZUNGSZEIT BIS 1949 1949 Die Ostzone wird zur DDR und die Westzonen zur BRD. Bis dahin hat der Rundfunk unter Machteinfluß der Alliierten gestanden.	BESATZUNGSZEIT BIS 1955 1955 ist der letzte alliierte Sender wieder dem österreichischen Staat überlassen worden.
Duales Mediensystem (ab ca. Mitte der 80er in D; ab Mitte der 90er in Ö)	
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND AB 1949 Die Öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten haben in den achtziger Jahren durch privatrechtliche und Freie Radiostationen Konkurrenz erhalten. 1989 Wiedervereinigung mit Ostdeutschland.	2. REPUBLIK ÖSTERREICH AB 1955 Nachdem Österreich bis 1994 ein Monopol des öffentlich-rechtlichen Rundfunks besessen hat, ist es erst ab diesem Zeitpunkt zur Einführung privatrechtlicher Radiostationen gekommen. Privatrechtliche Fernsehanstalten gibt es allerdings noch immer nicht.

[7] Ein übersichtliches Buch über die Hörspielentwicklung in der Schweiz bietet WEBER, Paul: Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie. Lang Verlag. Zürich, 1995.

Folgende Momente haben die Entwicklung des Hörspiels in der Sozialorganisation Rundfunk mit beeinflußt:

2.1.2.1. Politische, rechtliche und interne Regelungen im Rundfunk

Allgemein kann den für den Rundfunk maßgeblichen Gesetzestexten vorausgeschickt werden, daß sie auf nationalen und internationalen Vereinbarungen basieren. Wie das für beide Staaten aussieht und ausgesehen hat, soll folgende Grafik verdeutlichen:

Abb.2.2 Gesetzliche Regelungen für den Rundfunk in Deutschland und Österreich

<table>
<tr><th>Deutschland</th><th>Österreich</th></tr>
<tr><td>Das Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949 (BGBl. 1/1949)</td><td>Bundes-Verfassungsgesetz (B-VG) 1920 i.d.F. 1929</td></tr>
<tr><td>Genfer Wellenkonferenz des Jahres 1984</td><td>Kompetenzfeststellung zur Frage der organisations- und programmrechtlichen Belange des Rundfunks durch den Verfassungsgerichtshof (VfGH) im Jahre 1954</td></tr>
<tr><td>Rundfunk-Urteile des Bundesverfassungsgerichts</td><td>Bundesverfassungsgesetz-Rundfunk (BVG-Rundfunk) vom 10. Juli 1974</td></tr>
<tr><td>Staatsvertrag zur Neuordnung des Rundfunkwesens (Rundfunkstaatsvertrag) vom 3. April 1987</td><td>Bundesgesetz vom 10. Juli 1974 über die Aufgaben und die Einrichtung des Österreichischen Rundfunks (Rundfunkgesetz – dazu spätere Novellen)</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland</td><td>die am 1.7.1976 von der Kommission zur Wahrung der Rundfunkgesetze erlassenen Allgemeinen Programmrichtlinien</td></tr>
<tr><td>Bundesgesetz vom 12.6.1981 über die Presse und andere publizistische Medien (Mediengesetz)</td></tr>
<tr><td>Übereinkommen zwischen dem ORF und dem V.Ö.Z (Verband der Österreichischen Zeitungsherausgeber und Zeitungsverleger) in den Jahren 1985 und 1987</td></tr>
<tr><td>Entscheidung des Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte Ende 1993</td></tr>
<tr><td>Regionalradiogesetz 1993</td></tr>
<tr><td>Und weitere rundfunkinterne, gesetzliche und vertragliche Regelungen</td><td>Und weitere rundfunkinterne, gesetzliche und vertragliche Regelungen</td></tr>
<tr><td colspan="2">Internationale Vereinbarungen wie
a) Menschenrechtserklärungen (z.B. Konvention des Europarates zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten und die allgemeine Erklärung der Menschenrechte)
b) Internationaler Pakt über bürgerliche und politische Rechte
c) Verträge der Europäischen Union (z.B. „Urheber- und Leistungsschutz bei Satelliten- und Kabelrundfunk“[8])
d) Internationale Verträge über die Frequenzverteilungen</td></tr>
<tr><td colspan="2">Staatsverfassung des jeweiligen Staates</td></tr>
</table>

---

[8] Vgl. SCHIWY, Peter/ SCHÜTZ, Walter J. (Hg.): Medienrecht. Lexikon für Wissenschaft und Praxis. Luchterhand. Neuwied, Kriftel, Berlin, ^{3}1994. S. 112-115.

Die in Deutschland erlassenen Gesetze und Urteile zum Rundfunk beruhen noch auf den Auflagen der Alliierten Streitkräfte, die eine pluralistische Ordnung und eine politische Abstinenz der Parteien in dem Rundfunksystem haben schaffen wollen.[9] Diese Auflage hat es in Österreich – auch wegen der um Jahre später begonnenen Übergabe (ab 1953) und des durch die Parteien in diesen Jahren geschaffenen Proporzwesens (Aufteilung der Sitze im ORF nach dem Wahlergebnis) – nicht gegeben. Diese politische Einflußnahme ist erst durch das im Jahre 1974 in Österreich erlassene Rundfunkgesetz zumindest theoretisch verhindert worden.[10] Die Aufhebung der Monopolstellung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks hat man in Deutschland ebenfalls früher als in Österreich durchgeführt. In Österreich ist erst aufgrund des Drucks einer Entscheidung des Europäischen Gerichtshofes ein Weiterbestehen dieser Monopolstellung verhindert worden.

Den für das Hörspiel in Deutschland und Österreich maßgeblichen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten stehen laut Gesetz mehrere Organe vor:

Abb.2.3 Rundfunkorgane öffentlich-rechtlicher Anstalten in Deutschland und Österreich

In DEUTSCHLAND sind/waren das: [11]

Rundfunk- u. Fernsehrat	Die Mitglieder dieses Gremiums beraten in allen Rundfunkanstalten Deutschlands den Intendanten bei der Programmerstellung und überwachen die Einhaltung der für die Veranstaltung von Rundfunksendungen maßgeblichen Grundsätze. Sie sind berechtigt, über die Satzungen der Anstalten und deren Änderungen zu beschließen. Neben dem Intendaten und dem Verwaltungsrat wirkt dieses Gremium beim Zustandekommen des Haushaltsplanes mit.
Verwaltungsrat	Die Mitglieder unterstützen den Intendanten in Fragen der Geschäftsführung, der Finanzen und der Technik.
Intendant	Er ist Behörden- und Dienststellenleiter und vertritt die Anstalt gerichtlich und außergerichtlich. Der Intendant ist für die Programmerstellung zuständig.

In ÖSTERREICH sind/waren das folgende Gruppen:[12]

Das Kuratorium	Die Mitglieder dieses Gremiums sind vor allem für die Genehmigung langfristiger Pläne für Programm, Technik und Finanzen sowie von Stellenplänen zuständig. Weiters beschließt dieses Gremium die Höhe des Programmentgelts.
Der Generalintendant	Er besorgt die Führung der Geschäfte des ORF, ist für die Festlegung allgemeiner Richtlinien für die Programmgestaltung, Programmerstellung

[9] Vgl. ebd., S. 346.

[10] Vgl. ERGERT, Viktor/ANDICS, Hellmut/KRIECHBAUMER, Robert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band IV: 1967 - 1974. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1985. S. 283-285. Auf diesen Seiten wird die Entstehungsgeschichte zum Rundfunkgesetz 1974 dargelegt.

[11] Vgl. SCHIWY / SCHÜTZ (Anm. 9). S. 352f.
Vorbehaltlich einer inzwischen eingetretenen Änderung möchte ich noch hinzufügen, daß beim NDR, WDR und beim SR zusätzlich Programmbeiräte als Rundfunkorgane eingebunden sind. Vgl. SCHÜTTE, Wolfgang: Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten. Eine Chronik. AUS: LERG, Winfried B./ STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 235f.

[12] Laut dem Rundfunkgesetz von 1974.

	und Programmkoordinierung zuständig. Außerdem hat er die Kontrolle und Koordination der Tätigkeiten von Direktoren, Intendanten und Landesintendanten durchzuführen.
Die Hörer- und Sehervertretung	Die Vertretung hat vor allem die Aufgabe, Empfehlungen und Vorschläge hinsichtlich der Programmgestaltung und des technischen Aufbaus zu geben. Außerdem genehmigt sie die Höhe des festgesetzten Programmentgelts.
Die Prüfungskommission	Sie ist zur Prüfung der Betriebsführung des ORF heranzuziehen. So sollen vor allem die Aspekte Sparsamkeit, Wirtschaftlichkeit und Zweckmäßigkeit der Führung der Geschäfte überprüft werden.

Darüber hinaus sind noch die Direktoren (ein technischer und ein kaufmännischer Direktor), die Intendanten (ein Hörfunk-Intendant, ein Informations-Intendant des Fernsehens und ein Programm-Intendant des Fernsehens) sowie die Landesintendanten (für jedes Landesstudio ein Intendant – also neun insgesamt) zu erwähnen, die auf Vorschlag des Generalintendaten vom Kuratorium bestellt werden. Diese Personen haben die Verantwortung, im Rahmen der langfristigen Pläne für Programm, Technik und Finanzen zu sorgen.

Die rechtliche Kontrolle wird von der Kommission zur Wahrung des Rundfunkgesetzes im Hinblick auf eine Verletzung von Bestimmungen dieses Bundesgesetzes durchgeführt. Neben der rechtlichen Kontrolle gibt es die Möglichkeit einer finanziellen Kontrolle über die Gebarung (= Geschäftsführung) des ORF durch den Rechnungshof.

Die politischen, rechtlichen und internen Regelungen haben dort einen stärkeren Einfluß auf das Hörspielgeschehen genommen, wo von staatlicher Seite politischer Druck ausgeübt worden ist. Dagegen ist es dort zu einem schwächeren Einfluß gekommen, wo die sogenannte „Rundfunkfreiheit" zu greifen begonnen hat.

2.1.2.2. Information, Bildung, Unterhaltung und Kultur

Neben der technischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Nutzung des Rundfunks haben in beiden Staaten von Beginn folgende Inhalte ihren Platz in den Diskussionen um den Rundfunk erlangt: Information, Bildung, Unterhaltung und Kultur. Heute würde man wohl sagen, daß damit die Vision oder das Leitbild des Rundfunks vorgegeben worden ist.

> „Der Rundfunk wurde in Deutschland 1923 als 'Vergnügungsrundspruch' institutionalisiert, um – so der Postminister im Reichstag – einem großen Publikum das 'Mithören' zu ermöglichen. Am 15. Oktober 1923 wurde der 'Deutsche Unterhaltungsrundfunk' der 'Öffentlichkeit' übergeben, am 18. Oktober begannen die Versuchssendungen und am 29. Oktober wurde das erste Abendprogramm des jetzt regelmäßigen Sendedienstes ausgestrahlt, dessen noch ausschließliche 'Musikfolge' als gedrucktes Programm erhalten ist. Im März 1924 wird als Zweck der Gesellschaft angegeben: 'Veranstaltung und drahtlose Verbreitung von Vorträgen, Nachrichten und Darbietungen künstlerischen, belehrenden und unterhaltenden Inhalts'."[13]

[13] DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32. Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 155. Vgl. auch SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Günter Narr Verlag. Tübingen, 1984. (Deutsche Texte Bibliothek, Bd. 2). Sie zitiert hier Hans Bredow, dem Reichsrundfunkkommissär: „Erholung, Unterhaltung und Abwechslung lenken den Geist von den schweren Sorgen des Alltags ab, erfrischen und steigern die Arbeitsfreude; aber ein freudloses Volk wird arbeitsunlustig. Hier setzt die Aufgabe des Rundfunks ein, und wenn es auf diese Weise gelingen sollte, allen Schichten der Bevölkerung künstlerisch und geistig hochstehende Darbietungen aller Art zu Gehör zu bringen, wenn gleichzeitig der Industrie eine neues Betätigungsfeld eröffnet und damit für die Arbeiter und

Nach Oskar CEIJA, dem Leiter und Mitbegründer der RAVAG, hat der Österreichische Rundfunk eine dreifache Aufgabe: bilden und belehren, unterhalten und schließlich für das geistige und kulturelle Niveau sorgen.[14]

Nach dem Zweitem Weltkrieg und der Beendigung der Besatzungszeit stehen am Beginn der neuen Rundfunkära philanthropische Pädagogen. „Sie hatten, als sie dem Medium Normen gaben, die dreifache Funktion vor Augen: Radiohörer **durften** sich unterhalten, sie **mußten** informiert – und sie **sollten** gebildet werden."[15] Später sind diese Grundsätze durch Rechtsprechung und gesetzliche Verankerung in die Programmrichtlinien der einzelnen Staaten und Länder übergegangen. An die privaten Anbieter von Radioprogrammen sind in späterer Zeit jedoch geringere Anforderungen als an die öffentlich-rechtlichen gestellt worden, so daß das Gesamtausmaß der Programmvielfalt – und hier für das Hörspiel wichtig, das der kulturellen Vielfalt – alleine den öffentlich-rechtlichen Anstalten überbleibt.[16]

Für den Bereich **Bildung** heißt das: Als in den zwanziger Jahren der Rundfunk als öffentliche Veranstaltung aufgekommen ist, hat es nicht an kulturkritischen und bildungspessimistischen Unkenrufen gefehlt. Die Antwort der Rundfunkanstalten ist jene gewesen, das Medium als Volksbildner einzusetzen und entsprechende Programme (meist bildende Vorträge, Schulfunksendungen oder unterhaltsam-belehrende Plaudereien) anzubieten. In der Nachkriegszeit ist zum früheren Bildungsprogramm noch das „re-education-program" der Alliierten dazu gekommen. Für die Alliierten hat sich das Radio ebenfalls als ein besonders geeignetes Mittel für die Verbreitung bestimmter und für sie wichtiger Themen gezeigt. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, als man noch an die kurzfristige Veränderbarkeit der Welt durch Bildungsmaßnahmen geglaubt hat, ist der Bildungsgedanke im Medienverbund (mit Begleitzirkeln in den Volkshochschulen als – fakultativer – dritter Schiene) systematisch im „Schulfunk" realisiert worden. Seitdem hat sich viel verändert: die Anzahl und damit die Nutzung der Fernsehapparate in den privaten Haushalten ist rasant angestiegen, der Ausbau der Rundfunkprogramme in verschiedenen Sendeleisten, die Zulassung der privatrechtlichen Radio- und Fernsehkanäle, die kaum Bildungsprogramme verbreiten, das Verdrängen von Bildungsprogrammen aus dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk an den Rand der beliebten Sendezeiten. Daneben hat das Wissen über die individuelle Rezeption dazu geführt, den Begriff „Bildung für jedermann" neu zu überdenken.[17] Im Hörspielbereich läßt die ursprüngliche

---

Angestellten Arbeitsmöglichkeit geschaffen wird, dann wird der Rundfunk aufbauend, und das deutsche Volk hat ein Recht auf ihn."

[14] Vgl. CISAR, Heinrich: 60 Jahre Rundfunkpolitik in Österreich. Der Weg zur dritten Rundfunkreform. Dissertation an der Universität Wien, 1987. S. 29.

[15] GREVEN, Jochen: Das Radio als Bildungsinstrument. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/ QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S. 193.

[16] Vgl. ARNOLD, Bernd Peter: Die Eigenart des Mediums - Programmauftrag und Programmstrukturen. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/ QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S. 139.

[17] Vgl. GREVEN (Anm. 16). S. 193-201.

Bildungseuphorie sehr früh verschiedene Arten von Bildungshörspielen im Programmangebot entstehen.[18] Im Laufe der Zeit ist dieses Bildungshörspiel immer mehr zurückgedrängt worden.

Gleichzeitig mit der Bildung ist von Anfang an der Bereich **Unterhaltung** wesentlich geworden, nicht zuletzt weil Hörerumfragen sehr bald gezeigt haben, daß die Hörer vor allem Unterhaltung wünschen.[19] Auf diese Forderungen haben die einzelnen Rundfunkanstalten reagiert, so z.B. die RAVAG in Österreich, die im Mai 1937 eine eigene Unterhaltungsabteilung gegründet hat.[20] Die Ansichten, was alles zur Unterhaltung zu zählen ist, haben sich im Laufe der Zeit gewandelt. Bei der Musik haben etwa zur Unterhaltung gezählt: einfache Klassikstücke, Musical, Operette, deutsche und ausländische Schlager, Big-Band-Musik, Folklore, Liedermachersongs, Rock, Pop, Jazz, Volksmusik, Blasmusik. Zu den Wortbeiträgen haben im Unterhaltungsprogramm folgende Sendungen gezählt: Hörspiele (Kriminalhörspiele, Science-fiction-Stücke, Wild-West-Spiele, Familienserien u.a.m.), Features mit vorwiegend unterhaltendem Charakter, Porträts, öffentliche Veranstaltungen mit Spielcharakter und vieles mehr.[21] Gerade aus dem Unterhaltungsbereich ist vieles, und hier vor allem die Wortbeiträge, mit Einführung des Fernsehens dorthin abgewandert. Im Hörspielbereich wird in Österreich die Produktion von Unterhaltungshörspielen möglicherweise bald gänzlich eingestellt.[22]

Auch der Bereich der **Information** hat von Beginn der Rundfunkausstrahlungen an als ein fester Bestandteil des Programmangebotes gegolten. Im Laufe der Jahrzehnte und stärker noch seit der Einführung der Servicewellen in den siebziger Jahren hat die Darbietung der Information immer mehr unterhaltende Formen angenommen. Als besondere Formen der Informationsvermittlung im Hörspielbereich haben etwa die im Dritten Reich für das Winterhilfswerk und für den Luftschutz entstandenen Kurzhörspiele gegolten, mit denen man sich gezielt an die Zuhörer gewandt hat.[23]

Die im Medium Rundfunk sich entfaltende **Kultur**[24] ist von jeher mit dem Anspruch aufgetreten, neben der Präsentation von kulturellen Veranstaltungen im Rundfunk eine

[18] Vgl. dazu Kapitel 2.1.5., Medienangebote.

[19] Vgl. BESSLER, Hansjörg: Hörer- und Zuschauerforschung. dtv Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1980. (Rundfunk in Deutschland, Hg. Hans Bausch, Bd. 5). S. 20f.

[20] Vgl. BINDER, Ewald G.: Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio Wien in den Jahren 1924 - 1959. Dissertation an der Universität Wien. Wien, 1960. S. 6.

[21] Vgl. ARNOLD, Bernd Peter/ VERRES, Hanns: Radio: Macher, Mechanismen, Mission. TR-Verlagsunion. München, 1989. (TR-Praktikum; Bd. 6). S. 81.
Vgl. auch DÖHL: Nichtliterarische Bedingungen, (Anm. 14) S. 165-167.

[22] Laut Aussage von Herrn Zobel, dem Leiter der Abteilung Literatur und Hörspiel in der Hörfunkintendanz in Wien.

[23] Vgl. KNILLI, Friedrich/REISS, Erwin/ZIELINSKI, Siegfried: Hörfunk. AUS: FAULSTICH, Werner (Hg.): Kritische Stichworte zur Medienwissenschaft. Wilhem Fink Verlag. München, 1979. S. 215.

[24] Es gibt unzählige Definitionen von Kultur. Die Anthropologen Kroeber und Kluckholm haben 164 Definitionen von Kultur analysiert. Die beiden Autoren schreiben (1952, 157) „... we think culture is a product, is historical; includes ideas, patterns, and values; is selective; is learned; is based upon symbols; and is an abstraction from behavior and the product of behavior.“ Zit. nach KUNCZIK, Michael: Medien · Kommunikation · Kultur. Zum Einfluß der Medien auf Kultur und Gesellschaft IN: Bertelsmann Briefe. Heft 123. Mai 1988. Bertelsmann Verlag. Gütersloh, 1988. S. 17.

spezifische, dem Medium eigene Kultur, eine Form von Medienkultur[25] zu entwickeln. Vor allem das Hörspiel, hat neben den Entwicklungen zur Musik als die zu produzierende Kultur- und Kunstform dafür Pate gestanden.[26] Die schon sehr früh geäußerten Forderungen, eine spezifische Medienkultur im Rundfunk zu entwickeln, haben schließlich per Gesetz dazu geführt, daß die Kultur im Radioprogramm einen bestimmten Sendeanteil erhalten muß. Dieser gesetzlich verankerte „Kulturauftrag" ist jedoch nicht so einfach umzusetzen gewesen, da die in der eigenen Sozialstruktur zugrunde liegenden Mechanismen und Strukturen (Abteilungsaufgliederung, Personalbesetzung, Geldzuweisung, Vorliebe für bestimmte Regisseure und Autoren usw.) der Sozialorganisation interne Bürden auferlegt haben: So wird für das Radioprogramm eine Kultur für alle bei gleichzeitiger Programm-Ausgewogenheit gefordert, was einer Nivellierung auf bestimmte Stufen gleichkommt. Gleichzeitig sind Verstöße gegen Sitte, Moral und Konvention verboten. Gerade aber von solchen Verstößen lebt teilweise die Kunst. Darüber hinaus bleibt die Kultur im Programm des Rundfunks natürlich nur ein Teil im Gesamtkomplex aller Angebote. Das kulturelle Programm im Rundfunk hat sich somit den anderen Teilen ein- und derzeit verstärkt unterzuordnen. Aus diesen Gründen kann mit BUGGERT und seiner 1991 getroffenen Aussage gefolgert werden:

> „Jedem Versuch einer Kultivierung der Medien insgesamt jedoch sind enge Grenzen gesetzt. Wenn es richtig ist, daß Kultur die Aufgabe hat, gesellschaftliche Selbstorientierung unerbittlich und an jedem Ort voranzutreiben, wenn es weiterhin richtig, ist daß Kultur die Gründe zu gesellschaftlicher Selbstachtung mehren und den Verfall schon erreichter geistiger Standards verhindern muß – dann hat die Kultur in den Medien schlichtweg versagt."[27]

Vgl. auch LANDSCH, Marlene: Kommunikationsstrategien im Zeitalter der Medienkultur. AUS: KÜHLWEIN, Wolfgang (Hg.): Medientechnik. Kongreßbeiträge zur 15. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik. GAL e.V. (forum ANGEWANDTE LINGUSITIK, Bd. 10). Günter Narr Verlag. Tübingen, 1986. S. 37f. und KECK, Rudolf W.: Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung und Kritik der Medienkultur. Ein Orientierungsversuch. AUS: KECK, Rudolf W./THIESEN, Walter (Hg.): Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung. Verlag Julius Klinkhardt. Bad Hellbrunn/OBB. (Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs) S. 23ff.

[25] Medienkultur ist im Sinne von S. J. Schmidt ein komplexes System, das von der Komplexität und Ausdifferenzierung des Mediensystems einer Gesellschaft mitbestimmt wird. Dabei wirken sich die Entwicklungen der Massenmedien auf die Resultate der Anwendung des Programms Kultur aus und das Programm Kultur realisiert sich wiederum als Medienkultur. Im Rahmen der Kultur entfalten sich dann die Ebenen Kognition und Kommunikation, die zugleich damit die Kultur, in deren Rahmen sie sich allererst entfalten, bestätigen.
Vgl. SCHMIDT, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 13; und SCHMIDT Siegfried J.: Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis. Böhlau Verlag. Wien, 1992 (Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien; 1). S. 80ff.

[26] Vgl. BUGGERT; Christoph: Kulturprogramme. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/ QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S. 210.
Vgl. auch FROMHOLD, Martina: Hermann KASACK und der Rundfunk der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Rundfunk. Alano Verlag/ Rader Publikationen. Aachen, 1990 (Alano Medien 5). S. 2.

[27] BUGGERT, Christoph: Medienkultur – Kultivierung der Medien? Eine Mängelrüge. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Herausgegeben von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium. Berlin, 1991. (Thema: Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios. Ausschnitte aus Hörspieltexten, Partituren und Fotos). S. 81.

Dieses Versagen einer Kultur in den Medien hat – wenn man die Rahmenbedingungen dafür verantwortlich machen will – zunächst betriebsinterne und betriebsexterne Gründe: Betriebsinterne Gründe sind etwa die Programmentwicklung und die ökonomischen Bedingungen des Rundfunks und ein betriebsexterner Grund ist die Suche nach Reichweitenerfolg.

2.1.2.3. Programmentwicklung

Der Rundfunk als Sozialorganisation findet seine naturgemäße äußere Erscheinung im Programm. Indem Medien selbst in einem größeren Rahmen von Systemen und Strukturen eingebunden sind und über die Schiene der Programme ihre „Medienwirklichkeit" nach außen tragen können, treten sie hier in unmittelbaren Kontakt mit der Öffentlichkeit und gesellschaftlich relevanten Interessens-Konstellationen.[28]

> „Der Begriff Programm läßt sich konkret so deuten, daß alle Mitteilungen des Radios in der Zeit programmiert sind. Wort und Ton vergehen in der Zeit. Die verschiedenen Kommunikationsinhalte werden nacheinander dargeboten, nicht nebeneinander in Zeilen, Spalten, Seiten wie bei der Zeitung."[29]

Folgende sich wechselweise bedingende Punkte können die Programmentwicklung einer Hörfunkanstalt beeinflussen:

- grundsätzliche gesetzliche Vorschriften über die Programmgestaltung[30]
- persönliche Einstellung des redaktionellen Teams einzelner Sendungen
- technische Sendemöglichkeiten (z.B. Anzahl der vorhandenen Frequenzen)
- in der Sozialorganisation selbst regulierende Werte (z.B. Verteilung von Geldern, Zuweisung von Sendezeiten, vorhandenes Personal etc.)

---

[28] Vgl. MIXNER, Manfred: Hörspiel-Politik. AUS: HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S.185.

[29] HOSTNIG, Heinz: Das Hörspiel im Programm - Über Voraussetzungen seiner ästhetischen Kommunikation -. AUS: LOTZMANN, Geert (Hg.): Mündliche Kommunikation in Studium und Ausbildung. Scriptor. Königstein/Ts., 1982. (Sprache und Sprechen; Bd. 9). S. 186.

[30] Als Vorschriften in bezug auf Rundfunkprogramme kommen für Deutschland folgende Texte in Betracht: Grundgesetz für die BRD vom 23. Mai 1949, Art. 5, Rundfunkgesetz vom 31. August 1991, Landesmediengesetze, Bundesverfassungsgerichtsurteile, Satzungen und Verwaltungsvereinbarungen, rundfunkinterne - meist von Intendanten erlassene - Programmrichtlinien und -anweisungen sowie Statute für die Programmarbeit. Bestritten wird hingegen in Deutschland die originäre Zuständigkeit der Europäischen Gemeinschaft für das Rundfunkprogrammrecht aufgrund der Zugehörigkeit des Programmrechts zum Kulturrecht der Länder. Vgl. dazu SCHIWY/SCHÜTZ (Anm. 9), S. 363f.; und THOMAS (Anm. 3), S.148-164.
Für Österreich sind es folgende Textmaterialien: Das Rundfunkgesetz 1974 (§ 2) mit einem sehr allgemeinen Bezug zur Programmgestaltung. Die am 1.7.1976 erlassenen „Allgemeinen Programmrichtlinien", welche vom damaligen Generalintendanten Gerd Bacher der Kommission zur Wahrung der Rundfunkgesetze vorgelegt und von dieser mit einigen Abänderungen zugelassen worden ist.
Vgl. TWAROCH Paul/BUCHNER Wolfgang (Hg.): Rundfunkrecht in Österreich. Bundesverfassungsgesetz und Rundfunkgesetz samt Erläuterungen und Entscheidungen. ORF-Programmrichtlinien, Redakteursstatut, Geschäftsbedingungen für den Werbefunk. Rundfunkempfangsanlagengesetz. Juridica Verlag. Wien, 1985. S.184ff.

- die vorhandene Medienkonkurrenz auf die man sich bezieht (z.B. Anpassung und Entwicklung von Wort- und Musikbeiträgen[31])
- Hörerwünsche (z.B. Hörerbefragungen, Servicewellen, Reichweitenforschung)

Beispielhaft werden einige dieser sich wechselweise bedingenden Punkte für die Entwicklung des Hörspiels im Programmschema vorgestellt:

Bis zur Einführung der UKW-Technik in den Ländern Deutschland (ab 1950) und Österreich (ab 1959) hat nur eine einzige Sendefrequenz zur Verfügung gestanden, was gleichzeitig heißt: eine einzige Programmschiene. Die grundsätzlich Akzeptanz für das Hörspiel in den Jahren vor der Einführung der UKW-Technik ist vor allem darauf zurückzuführen. Ab dem Vorhandensein mehrerer Sendefrequenzen, der Einführung des Fernsehens und dem Wunsch der Hörer nach mehr Informationen[32] aus dem Bereich der Lebenshilfe, sind die Programmelemente stärker auf die Erwartungen der Nutzer abgestimmt worden. Deshalb hat man ab den späten sechziger Jahren die Einführung von Servicewellen und das Angebot von drei Hörfunkprogrammen mit zwei Einschalt- und einem Begleitprogramm folgen lassen.[33]

Eine Programmentwicklung hängt zusätzlich auch davon ab, welche Programmausgaben man sich für einzelne Programmschienen überhaupt leisten kann. Gerade deswegen werden von Beginn an Gebühren und Werbeeinnahmen[34] dringend benötigt. Die Einnahmen aus der Werbung sind einerseits durch gesetzliche Vorschriften über den Zeitumfang von Einschaltungen in Hörfunk und Fernsehen geregelt worden,[35] andererseits durch immer wieder angepaßte Gebührensätze für einzelne Werbeminuten. Während Werbeeinnahmen im Rundfunkbereich (also Hörfunk und Fernsehen) zumeist jährliche Zuwächse (auch durch neu vorgeschriebene Sätze) gebracht haben[36] und später

---

[31] „Ausgehend von den vorhandenen Medien wie Konzert, Musiktheater, Zeitung, Zeitschrift, Buch und Theater übernimmt der Rundfunk mit seiner neuen Verbreitungsmöglichkeit diese Dichotomie musikalischer und gesprochener Darbietungen." SCHILLER, Sabine/KUTSCH, Arnulf: Literatur im Rundfunkprogramm. Ein Modellversuch zur Frühgeschichte des literarischen Porgramms der „Funk-Stunde", Berlin 1925 - 1930. AUS: LERG, Winfried B./STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 87.

[32] Der Wunsch der Hörer nach verschiedener Art von Information sowie nach mehr Information hängt mit dem Umstand zusammen, daß immer mehr Haushalte mehrere Hörfunkempfanggeräte besessen haben und daher jeder in der Familie leichter seine eigenen Programmelemente hat herausfiltern können.

[33] Vgl. ARNOLD: Die Eigenart des Mediums (Anm. 17). S. 136ff.

[34] Zu den Einnahmen zählen: Teilnehmergebühren, Werbung, Zinsen, Mieten, Lizenzerträge, Kostenvergütungen und Subventionen von Bund und div. Körperschaften etc.
Zu den Ausgaben zählen: Personal, Technische Aufwendungen, Abspielungs- und Austragungsrechte (Urheberrechte), Miete u.a.
Zu den Arten der Werbung zählen neben den klassischen Einschaltungen folgende weitere Möglichkeiten: Aktionen, spiele, Quizsendungen, Sponsoring mit Namensnennung am Anfang und Ende und Verbreitung der Werbebotschaft innerhalb der Sendung, Patronate (dabei werden in unterschiedlichen Programmteilen – etwa Wetter, Uhrzeit, Verkehrsdurchsagen – Firmennamen oder Produktnamen genannt.

[35] Sowohl in Deutschland als auch Österreich wird durch Novellen zum Gesetzestext immer wieder die Werbezeitdauer im Hörfunk und Fernsehen erhöht, als auch der Zeitpunkt, ab wann Werbeinschaltungen möglich sind, nach vorne hin verschoben.

[36] Vgl. etwa Österreichisches Statistisches Zentralamt: Kultur-Statistik 1991. Wien, 1993 (Beiträge zur Österr. Statistik, 1079 Heft). S. 47; und Österreichisches Statistisches Zentralamt: Kultur-Statistik 1993.

bei interner (Hörfunk und Fernsehen) und externer (andere Rundfunkanbieter und Medienanbieter[37]) Konkurrenz das Werbeetat aufgeteilt worden ist[38], bewirken Gebühren (bei nicht jährlicher, sondern nur etappenweiser Erhöhung) kontinuierliche aber geringere Gesamteinnahmen. Dabei ist die Gebührenerhöhung immer wieder Gegenstand von Auseinandersetzungen gewesen.

Auf diesem Feld der ökonomischen Lösungsansätze muß auch das Hörspiel dieser Tage nicht nur um seine Berechtigung (z.B. beim Unterhaltungshörspiel) kämpfen,[39] die dafür zuständigen Personen werden wohl auch mögliche Strategien entwickeln müssen, wie das Hörspiel an Hörerakzeptanz gewinnen kann.

Schon sehr früh ist in beiden Staaten damit begonnen worden, die Rundfunkhörerwünsche zu erforschen.[40] Eine kontinuierliche Hörerforschung hat sich in Deutschland aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert: seit 1947 beim damaligen NWDR mit der Abteilung Hörerforschung und ab 1958 mit der Erhebung von Tagesablauf-Daten. Ab 1976 haben die Landesrundfunkanstalten dann begonnen, jährliche Erhebungen durchzuführen.[41]

Dem gegenüber hat man in Österreich erst in den sechziger Jahren zu kontinuierlichen Umfrageergebnissen gefunden. Erst ab 1965 finden im Rhythmus von zwei Jahren Tages-Daten-Erhebungen statt und erst seit 1982 gibt es diese Erhebungen jährlich.[42]

Am Beginn der Rundfunkentwicklung haben sich die Hörer vor allem über zu wenig Sendezeit beklagt.[43] Mit der Erhöhung der Sendezeit ist es im Laufe der Jahre im gesamten Tagesverlauf zu einem Ansteigen bei der Hörzeitdauer gekommen. Mit der Einführung des Fernsehens sind dem Hörfunk viele Konsumenten verloren gegangen, was sich sowohl im Verlust der Gesamthördauerzeit als auch im Hörverhalten während des Tages und am Abend sowie an Wochentagen und Wochenenden zeigt.[44]

Wien, 1995 (Beiträge zur Österr. Statistik, 1155 Heft). S. 46. Hier scheinen die Zuwächse im Österreichischen Rundfunk für die Jahre 1968-1993 auf.

[37] Dazu sind zu zählen: sämtliche Druckmedien (Zeitungen, Zeitschriften, Plakat, Folder, Flugzettel, etc.), andere Medienanbieter im auditiven und audiovisuellen Bereich (private Rundfunkanstalten, die von Werbeeinnahmen abhängig sind, Kino und ähnliche audiovisuelle Darbietungen), Neue Medien (Werbung im Internet) u.a.

[38] Seit der Aufgliederung in privat-rechtliche und öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten, und damit verbunden mit dem steigenden Medienangebot und der Vielzahl an Kanälen wird es durch die Aufteilung des Zuschauerpotentials immer schwieriger, ein großes Publikum zu erreichen. Somit steht auch die Werbewirtschaft vor dem Dilemma der bestmöglichen Streuung von Werbemitteln, für unterschiedliche Medienbetriebe. Vgl. BUCHHOLZ (Anm. 6). S. 11.

[39] Einsparungen aus ökonomischen Gründen treten vehement beim Unterhaltungshörspiel auf, was auch aus den Aussagen der Teilnehmer bei der im Jahre 1997 abgehaltenen Hörspieltagung in Rust zu entnehmen gewesen ist.

[40] Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 2.2.3.

[41] Vgl. KOSCHNICK, Wolfgang J.: Standard-Lexikon für Mediaplanung und Mediaforschung in Deutschland. Band 2: A-K. K.G. Saur Verlag. München, 1995. S. 633f.

[42] Die Erhebung jährlicher Daten durch die Optima-Analyse ist für den Hörfunk 1993 durch den ORF-Radiotest ersetzt worden. Vgl. ebd., S. 500.

[43] Vgl. BESSLER (Anm. 20). S. 20f.

[44] Vgl. ebd., S.135 u. S. 311.

In den letzten zwei Jahrzehnten (bis 1997) hat sich das Nutzungsverhalten nicht nur von der Zeitdauer verändert (das Radio ist zum medialen Sieger erklärt worden), sondern auch in Richtung einer speziellen Nutzung dieses Mediums. Die Rückkehr zum Mehr-Hören hat aber nicht gleichzeitig zum Weniger-Sehen geführt, vielmehr wird nun jedes Medium entsprechend seiner Eigenart genutzt.[45]

Die Programmplaner werden in Zukunft nicht umhin kommen, die Medienkonkurrenz und das Freizeitverhalten zu berücksichtigen. Wie dies aussehen kann, haben einige Hörfunkanbieter bereits gezeigt. Sie haben auf das neue Interesse für das Radio-Hören bereits reagiert und im Bereich des Hörspiels neue Strategien entwickelt, welche die fließenden Grenzen zwischen Programmelementen aus den Bereichen Bildung, Information und Unterhaltung berücksichtigen. Einige Hörspielredaktionen setzen bewußt auf Kontrast:

> „Populäre Kurzhörspiele zum Nebenbei-Hören wurden konsequent entwickelt und in einem Umfeld von Unterhaltungsmusik zu festen Zeiten gesendet, ohne daß man gleichzeitig auf das literarisch und von der Art der Darstellung her anspruchsvolle klassische oder experimentelle Hörspiel verzichtet hätte. Daß es zusätzlich zur vielzitierten Renaissance des Radios inzwischen auch eine Renaissance des Hörspiel mit steigenden Hörerzahlen gibt, beweist die Richtigkeit dieses Konzepts."[46]

Gerade diese hier nur beispielhaft angeführten Möglichkeiten und Bedingungen für die Programmentwicklung zeigen deutlich, daß ein Hörspiel mittelbar und unmittelbar in seiner Entwicklung beeinflußt werden kann. Ganz sicher kann allein aus diesen Gründen aus dem Endprodukt Hörspiel keine Medienästhetik herausgelesen werden, ja selbst bei Betrachtung dieses Produktes müssen noch weitere Einheiten unbedingt berücksichtigt werden.

---

[45] Obwohl das Radio von allen Altersgruppen gleichermaßen in Anspruch genommen wird, hört man im Alter zwischen 30 und 39 Jahren ausgesprochen viel Radio: täglich knapp 3 Stunden. Aber gerade auch Jugendliche wenden sich dem Medium Hörfunk zu und dies vor allem in der Freizeit. Überhaupt wird ungefähr 40 % der gesamten Freizeit mit Radiohören verbracht. 16 Minuten des täglichen Radiohörens werden im Auto konsumiert, schließlich wird auch am Arbeitsplatz viel Radio gehört. Ca. 25 % des täglichen Hörfunkkonsums findet überhaupt außer Haus statt. Vordergründig ist die Renaissance des Hörfunks natürlich auf die populären Musikprogramme (sowohl im öffentlich-rechtlichen oder privaten Radioprogrammen) zurückzuführen. So schalten zwei von drei deutschen Bundesbürgern eines dieser populären Programme ein. Ältere Menschen wiederum nutzen das Radio meist ($^3/_4$ der älteren Hörer) am Vormittag. Je älter die Personen werden, desto weniger verständlich finden sie den Hörfunk.
Nach den Forschungen der ARD über die täglichen Hörgewohnheiten in der BRD lassen sich sechs unterschiedliche Hörertypen extrahieren: Vielhörer, Ganztageshörer, Frühhörer, Gelegenheitshörer, Wenighörer.
Vgl. dazu die Studien von:
TEICHERT, Willi: Hörerbedürfnisse. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S 276 und S. 278.
SCHENK, Michael/DONNERSTAG, Joachim: Nachfrage, Bedarf und Nutzung neuer Medien. AUS: GELLNER, Winand (Hg.): An der Schwelle zu einer neuen deutschen Rundfunkordnung. Grundlagen, Erfahrungen und Entwicklunsmöglichkeiten. Vitas. Berlin, 1991. S 197ff. KOSCHNICK (Anm. 66). S. 60f.
KOSCHNICK, Wolfgang J.: Standard-Lexikon für Mediaplanung und Mediaforschung in Deutschland. Band 2: L-Z. K.G. Saur Verlag. München, 1995. S. 1750-1752.

[46] ARNOLD/ VERRES (Anm. 22). S. 74.

2. 1. 3. Im Rundfunk und Hörspiel eingesetzte semiotische Kommunikationsinstrumente

In der Herstellungsphase (hier Tonaufnahme) und in der Empfangsphase (hier Tonwiedergabe) sind es drei Eigenschaften, die als gestaltende Elemente, als semiotische Kommunikationsinstrumente im Hörspiel (im Rundfunk) ihre hörbare Wirkung entfalten: Sprache, Musik und Geräusch. Alle drei Elemente verbindet eines: Die Wahrnehmung dieser Instrumente bleibt auf einen einzigen Sinn reduziert, den Hörsinn. SEMIOTISCHE KOMMUNIKATIONSINSTRUMENTE (hier: Grundlagen für Prozesse der Wahrnehmung und Kommunikation) sind vor allem sozial sanktionierte Instrumente der Verhaltenskoordinierung.[1]

Damit spreche ich das Gebiet der Semiotik an, deren Einbezug für die konstruktivistische Sichtweise schon gefordert worden ist.[2] Die Semiotik, die sich selbst als eine

---

[1] Vgl. SCHMIDT, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./ WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 13. S.J. Schmidt bezieht seine Aussage lediglich auf das semiotische System der Sprache.

[2] Vgl. JÄGER, Georg: Systemtheorie und Literatur. Teil I. Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft. IN: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 19. Bd. 1994. Heft 1. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1994. S. 117.
Im Laufe der Wissenschaftsgeschichte der Semiotik haben sich mehrere strukturbildende Klassifikationen herausgestellt, mit deren Hilfe man das Verhältnis von Zeichen zum Zeichenbenutzer hat feststellen wollen. (An der Frage ihrer Kompatibilität mit Rücksicht auf die pragmatische Komponente, wird sich zeigen, inwieweit ein Vorstoß eines semiotischen Einbaus in den Konstruktivismus ratsam erscheint.) Einige bekannte Unterscheidungen davon sind:
1) Nach Peirce gibt es folgende Zeichen: ikonische (= auf irgendeiner Weise dem Objekt ähnlich, für das es steht), indexikalische (= auf irgendeiner Weise mit dem verbunden, wofür es Zeichen ist) und symbolische (= wie beim Sassurischen Zeichen nur willkürlich oder konventionell mit seinem Referenten verbunden) Zeichen
2) Zwischen Denotation (= das wofür ein Zeichen steht) und Konnotation (= andere Zeichen, die mit ihm assoziiert werden)
3) Zwischen den verschiedenen Codes (= den regelgelenkten Strukturen, die Bedeutung hervorbringen) und den durch sie vermittelten Botschaften
4) Zwischen dem Paradigma (= eine Klasse von Zeichen, von denen eines das andere ersetzen kann) und dem Syntagma (indem die Zeichen in einer Kette miteinander verknüpft sind).
Vgl. dazu weiters EAGLETON, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, Bd. 146. Stuttgart, 1988 . S. 79.
Eine andere Übersicht bietet SCHMAL RIEDE, Manfred: Ästhetische Funktionalität gestalteter Objekte der Fotografie. AUS: STURM, Hermann/ESCHBACH, Achim (Hg.): Ästhetik & Semiotik. Zur Konstituion ästhetischer Zeichen. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1981. S. 71f.
- Die von Peirce eingeführten zehn Zeichenklassen bilden von der rhematisch-iconischen Qualizeichenklasse bis hin zur argumentisch-symbolischen Legizeichenklasse ein graduierendes System aufsteigender Semiotizität.
Schema der Zeichenklassen:
1. Rhematisch-iconisches Qualizeichen
2. Rhematisch-iconisches Sinzeichen
3. Rhematisch-indexikalisches Sinzeichen
4. Dicentisch-indexikalisches Sinzeichen
5. Rhematisch-iconisches Legizeichen
6. Rhematisch-indexikalisches Legizeichen
7. Dicentisch-indexikalisches Legizeichen
8. Rhematisch-symbolisches Legizeichen
9. Dicentisch-symbolisches Legizeichen
10. Argumentisch-symbolisches Legizeichen.

Art Metawissenschaft[3] versteht, wird aus der Sicht der diesem Buch zugrunde liegenden Fragestellung vor allem deswegen interessant, weil sie in ihrer pragmatischen Dimension (Pragmatik: hier wird das Verhältnis des Zeichens zum Zeichenbenutzer untersucht)[4] den Handelnden mit einbezieht. Jeder Handelnde belegt Zeichensysteme (Zeichen) mit einer jeweils bestimmten Bedeutung.[5] „Die Bedeutungsfunktionen vieler Zeichen sind nicht nur kognitiv, sondern ebenso emotial *oder* konnotativ.“[6] Sie werden aber auch durch Konventionen festgesetzt und unterliegen dabei einer kulturellen Übereinkunft.[7] Damit ist das Hörspiel und sind die im Hörspiel/Rundfunk eingesetzten semiotischen Kommunikationsinstrumente Sprache, Musik und Geräusch anders als rein produktimmanent zu betrachten. Eine Medienästhetik, die sich lediglich auf eine solche produktimmanente Betrachtung zurückzieht, für die wäre es wirklich besser, wenn sie sich zurückzieht.

2.1.3.1. Die Sprache

Das **wesentliche Kennzeichen der Sprache im Hörspiel** (als Aussendungsprodukt) lautet: sie wird **hörend wahrgenommen**. Hierin besteht ein grundsätzlicher Unterschied zur Schrift-Sprache, die als Materialität die verschrifteten Buchstaben besitzt, die lesend, also mit den Augen wahrgenommen werden, während die gesprochene Sprache aus Schallwellen besteht, die mittels elektrischer Wellen aufgenommen, aufgezeichnet und reproduziert werden können, und somit wieder als Schallwellen wahrgenommen werden, denen dann Personen Bedeutungen zuweisen. Schallwellen (und das gilt insofern auch für Musik und Geräusche) lassen sich nach mehreren Merkmalen, den sogenannten

---

[3] Vgl. POSNER, Roland: Acht Thesen zum wissenschaftstheoretischen Status der Semiotik und zu den Aufgaben eines Handbuchs der Semiotik. AUS: HICKETHIER, Knut/ ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S. 222.
Vgl. auch zur Funktion und Struktur von Zeichenprozessen (Semiosen) die Einleitung aus der Zeitschrift für Semiotik. Akademische Verlagsgesellschaft. Athenaion. Wiesbaden. Bd.1/1979, S. 1 und POSNER, ebd. S. 219f. Außerdem: SCHMIDT, Burkhard: „Wirklichkeit“ unter den Bedingungen ihrer medialen Produktion. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 44f.

[4] Vgl. SCHNEIDER, Jost: Einführung in die Grundbegriffe der Zeichentheorie. IN: Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis. Jg. 11/1980. Diesterweg. Frankfurt, 1980. S. 212f.
Vgl. auch SCHANZE, Helmut: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie. Wilhelm Fink Verlag. München, 1974. S. 40f.
Der Begriff der Pragmatik oder der pragmatische Aspekt gilt als eines der klassischen Prinzipien der Semiotik. Morris und Peirce unterscheiden drei Zeichenrelationen, den syntaktischen, den semantischen und den pragmatischen Aspekt.

[5] In der Semiotik spricht man hier von der Bedeutungsfunktion des Zeichens, von der man die Bezeichnungsfunktion unterscheidet. Hiermit ist der Unterschied von Signifikat und Signifikant angesprochen.

[6] BUSSE, Klaus-Peter/RIEMENSCHNEIDER, Hartmut. Pädagogische Verlag Schwann. Düsseldorf, 1979. S. 35.

[7] Vgl. ebd., S. 44.

„prosodischen Eigenschaften“, modulieren: nach Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Änderungen der Geschwindigkeit und durch Pausen.[8]

Ein Vergleich (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) von gesprochener und verschriftlichter Sprache zeigt deutliche Unterschiede,[9] die in ästhetischen Ansätzen erkannt und mit reflektiert werden sollten:

Abb.2.4 Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache

Gesprochene Sprache (= Stimme im Hörspiel)	**Geschriebene Sprache (= Texte)**
Hervorhebung des Gesprochenen durch: • melodische, dynamische, temporale und artikulatorische Qualitäten – beispielsweise: melodisch: Tonhöhe, Tonfall, Tonmelodie Tonumfang, Tonlage, Klangfülle, Klangfarbe dynamisch: Schwung, Verhaltenheit temporal: Strukturierung, Tempostufen artikulatorisch: Rhythmus (Gliederung im Sprechablauf durch Pausen und Akzentuierung) stimmliche Individualität (Stimmlage, Interpretation) • Rhetorische Gliederung • Intonation (Tonmusterselektion, Lautstärkenmodulation, Artikulationsgeschwindigkeit, besondere Artikulationsformen) • Ideolektale Merkmale • Einstellung des Sprechers (etwa Ironie, Parodie, Sarkasmus durch Änderung der Stimmlage)	Hervorhebung des Geschriebenen durch: • Zeichenhöhe, Zeichenstärke, Zeichentype (Sans Serif, Bright, Typewriter etc.) , Zeichenformen (Fett, Kursiv, Unterstrichen, etc.) • Gliederung durch Abstand (Durchschuß), Absatz, Zeilenbreite, -länge, -abstand • Initialen, Minuskeln, Kapitälchen und ähnliches mehr • Interpunktion (Fragezeichen, Rufzeichen, etc.) • Layout (Stellung der einzelnen Zeichenformen zueinander)

---

[8] Vgl. KLEIN, Wolfgang: Gesprochene Sprache – geschriebene Sprache. IN: LILI Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jg. 15/1985. Heft. 59. (Thema: Schriftlichkeit). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1985. S. 14ff.

[9] Für diesen Vergleich habe ich folgende Texte herangezogen:
KLEIN, ebd., S. 9-35.
HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 294f.
STEINER, Erich: Die Interaktion von Sprache und Musik als semiotische Systeme. IN: forum. ANGEWANDTE LINGUISTIK. Bd. 46. Sprache, Kultur und Gesellschaft. Kongreßberichte der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik, GAL e.V. Hg. von Wolfgang KÜHLWEIN. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1984. S. 119.
KNAUS, Jakob: Vorwort. AUS: KNAUS, Jakob (Hg.): Sprache · Dichtung · Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard WAGNER bis Theodor ADORNO. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1973. (Deutsche Texte, 25), S. XIII.
KNILLI, Friedrich: Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1970 (Texte Metzler, 11). S. 56.
SCHMEDES, Götz: Stimme, Geräusch, Musik, Stille. Die akustischen Komponenten des Hörspiels als Gegenstand der Analyse. Diplomarbeit an der Universität Siegen. Siegen, 1995. S. 24f.
ASSMANN, Alaida/ASSMANN, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. WDV. Opladen, 1994. S. 134.
ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 79f.

Die hier nur angedeuteten Muster der Hervorhebung von gesprochener Sprache sind bei Hellmut GEIßNER ausgearbeitet:

> „In Hellmut Geißners Katalog sprecherischer Ausdrucksmittel finden sich allein innerhalb der 'Grundqualitäten' (melodische, dynamische, temporale und artikulatorische) 25 Differenzierungsansätze. Beispielsweise die melodischen: Tonhöhe, Tonhöhenbewegung, Tonhöhenbewegungswechsel, Klangfülle, Klangfarbe, Klangfarbenqualität. Für die 'Komplexqualitäten' rhythmischer und melodischer Art treten, nimmt man die Intensitätsskala dazu, noch weitere 30 Gestaltungsmittel. Die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten scheint infolgedessen berechenbar zu sein. Aber selbst die astronomische Zahl, die dabei herauskommt, ist unbrauchbar, weil sie nicht die gleitende und prinzipiell unabzählbare Stufenfolge jedes einzelnen Mittels (beispielsweise der Tonhöhe, der Klangfarbe, des Betonungswechsels, der Lautstärke, der Geschwindigkeit, der Pausendauer, der Lautart usw.) mit einbezieht. Aus der uferlosen Fülle des Angebots, die der des Synthesizers ähnelt, trifft die Stimmperson bewußt und unbewußt die Auswahl ihrer Mittel. Alles, was sie ist und was sie bewegt, kann sich im stimmlichen Ausdruck niederschlagen: die biophysischen Gegebenheiten des Stimmapparates ebenso wie landschaftliche und nationale Gebundenheiten (Dialektfärbung und Sprachduktus), die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht, Alter und Geschlecht und Schicksal; die psychische Struktur (die Dialektik und die Konflikte zwischen Bewußtem und Unbewußtem), Stimmung, Gefühle, Temperament, aber natürlich auch das, was zum personellen Oberbau gehört, ...“[10]

Neben diesen Punkten sind noch andere **Bestimmungen der gesprochenen Sprache im Hörspiel** möglich, wie:

a) Weitere Funktionen der Stimme:[11]

- Inbegriff der räumlichen und zeitlichen Körpernähe, der Person mit allen zuvor angeführten Merkmalen
- Verweis auf Situation oder Beziehung
- Ganz allgemein kann davon ausgegangen werden, daß die Stimme den kommunikativen oder informativen, auf den Inhalt bezogenen Teil übernimmt
- Material für Klänge und Geräusche
- Darüber hinaus dient die Stimme in Form des Tones als Klangkörper, kann affektiver Beiwert sein sowie bildliche Evokation induzieren
- Träger der Handlung

---

[10] KLIPPERT, Werner: Elemente des Hörspiels. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. S. 99.

[11] FRANK, Armin: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Carl Winter Verlag. Heidelberg, 1963. S. 96ff.
ASSMANN/ASSMANN (Anm. 9). S. 134.
BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 121.
KLIPPERT (Anm. 10). S. 8.
KNILLI (Anm. 9). S. 57f.
MAURACH, Martin: Indexikalität, Gestaltbildung, Fiktionalität. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Neuen Hörspiels. Dissertation, Siegen, 1993. S. 14 und S. 178.
SCHMEDES (Anm. 9). S. 24f.
SCHNEIDER (Anm. 4). S. 224.

b) Hinweise auf die Sprecherrolle:[12]

- O-Ton-Sprache – bei Aufnahmen außerhalb des Studios und nicht vorgefertigten Texten
- Lesesprache – der Text wird wie ein episches Stück vorgetragen
- Schauspielsprache – der verschriftlichte Text wird von Schauspielern gesprochen und den Hinweisen entsprechend intoniert
- Gesang – beim gesungenen Text werden verschiedene Stimmlagen wirksam (Alt, Sopran, Baß, etc.)
- Sprach-Konserven – bereits vorhandene Sprachaufzeichnungen werden herangezogen

c) Handlungshinweise:[13]

- Ersatz für bildliche Evokationen
- Träger von Ideen

Zusätzlich gibt es die Möglichkeit des technischen Eingriffes in das bereits aufgezeichnete oder erst aufzunehmende Stimmenmaterial, etwa durch Manipulationen an der Stimme wie z.B. Hall, Echo, Frequenzbeschneidung oder durch Geräte für die Stimm-Verzerrung.[14]

2.1.3.2. Die Musik

Eine von vielen akzeptierte Einteilung des Verhältnisses von Sprache zu Musik ist von Paul SCHER vorgenommen worden,[15] eine für den Einsatz von Musik in der

---

[12] Hinweise dazu findet man bei:
SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 140f., 144f. und 161ff.
MIXNER; Manfred: Hörspiel als Invention. Ungeordnete Gedanken zur Redaktions- und zur Studioarbeit. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller, Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 54.
KLIPPERT (Anm. 10). S. 97.
KNILLI (Anm. 9). S. 57.
ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika. IN: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr. 4/1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 66.

[13] Hinweise dazu findet man bei:
SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin 1963. S. 195 und S. 219.
SCHWITTERS, Kurt: Konsequente Dichtung. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 15.

[14] Vgl. KRAUTKRAMER, Horst-Walter: Die Rolle von Geräusch und Musik innerhalb des Wortkunstwerkes Hörspiel. IN: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegend. Jg. 17, Heft 6/1965 . S. 118.

[15] Vgl. MATHIS, Ursula: Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich. IN: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. XVIII/1987. Verlag Österr. Akademie der Wissenschaften. Wien, 1987. S. 267f.
Vgl. auch ZIMA, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste". Einleitung. AUS: ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei– Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995. S. 69ff.

Mediengattung Hörspiel schlüssige Einteilung hat hingegen Mechthild HOBL-FRIEDRICH erstellt:

> „Von **Musik im Hörspiel** läßt sich immer dann sprechen, wenn musikalische Phrasen punktuell zur inneren oder äußeren Gliederung eingesetzt sind als Szenentrenner, Einleitungs- und Schlußmusiken, Pausenfüller, in Brückenfunktion oder als Geräuschersatz'. (...)
> Von **Hörspielmusik** hingegen wird dann zu sprechen sein, wenn Musik originär für ein ganz bestimmtes Hörspiel konzipiert worden ist, wobei es final keine Rolle spielt, ob es sich um Originalkompositionen, um Montagen oder Collagen absoluter Musik oder um eine Mixtur aus beidem handelt. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang allerdings, daß die Musik in einer Weise auf Text und Inhalt des Hörspiels bezogen ist, die es nicht zuläßt, sie anderen Hörspielen zuzuordnen, was bei 'einfachen' Szenentrennern oder rein illustrierend untermalender Musik sehr wohl, um nicht zu sagen beliebig, möglich ist.
> Im Sinne Mauricio Kagel muß schließlich noch ein dritter Terminus eingeführt werden: **Musik als Hörspiel**: Kagel, der sich dem Hörspiel von der Seite des Komponisten her nähert, sieht alle akustischen Ereignisse nach ihrem Materialwert an, wobei die Quelle der Schallerzeugung, ob menschliche Stimme, Instrument, mechanisch oder elektroakustisch hervorgerufene Geräusche, für ihn von gleicher Valenz sind. Am Schneidetisch im Studio komponierend (im wahrsten Sinne des Wortes), entsteht das, was der Komponist Wolfgang Rihm 'Mutation' nennt:
> 'Mutation ist nicht Veränderung. Mutation ist Anders-Sein im Anders-Werden. Generativ, nicht figurativ'."[16]

Eine endgültige Unterscheidung ist – wie HOBL-FRIEDRICH selbst meint – nicht möglich, „da die Differenzierung der Musik im Hörspiel, weit mehr als die Differenzierung der Musik im Film, in einem Maße eingetreten ist, die selbst den 'kleinsten gemeinsamen Nenner' nicht zuläßt."[17]

Folgende Eigenschaften charakterisieren die neben den experimentellen Musikformen (etwa: elektronische und Konkrete Musik) am öftesten vorkommenden Musikarten, die **instrumentelle und vokale Musik, im Hörspiel**:[18]

- Prosodische Eigenschaften: Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Änderungen der Geschwindigkeit und Pausen
- Harmonie, Klangfarbe, Klangspannung zweier oder mehrerer Instrumentalfarben oder Instrumentalgruppen
- Ausdrucksebene der Singstimme in Form der oben schon beschriebenen melodischen, dynamischen, temporalen und artikulatorischen Qualitäten

---

[16] HOBL-FRIEDRICH, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen. Analysen. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nürnberg, 1991. S. 33.

[17] Vgl. ebd. S. 35.

[18] Folgende Texte habe ich herangezogen:
KNAUS (Anm. 9). S. XIII.
MATHIS (Anm. 15). S. 267f.

Folgende **Gestaltungsformen** kann die **Musik im Hörspiel** einnehmen:[19]

a) Eigenschaft gegenüber dem Text:

- sie ist entweder textfrei oder wird dem Text unterlegt
- wird sie dem Text unterlegt, kann sie zwei Funktionen übernehmen, sie wird dem Text untergeordnet oder sie behält ihre Eigenständigkeit[20]

b) Zeitlicher Einsatz der Musik / Gliederung durch Musik:

- sie leitet das Hörspiel ein oder beendet es
- sie fungiert als Art „ENTR'ACTE" oder Zwischenmusik (als Brückenfunktion) sie dient als eine Art Vorhang

c) Beziehungsetzung zum Text:

- sie fordert eine Szene ein (Inzidenzmusik)
- sie illustriert und charakterisiert den Text in Formen wie Antizipation, Kommentar, Ironisierung, Kontrast, Kontrapunkt, Variation, Verfremdung (etwa durch oftmalige Wiederholung)
- sie setzt ein Leitmotiv, einen Kennklang
- sie gibt sich in Form einer Chiffre zu erkennen (etwa indem sie die im Hörspieltext verborgenen Botschaften durch Musik schlüssig hervortreten läßt)

d) Ersatz für andere Mittel:

- Wiedergabe eines natürlichen Geräusches
- Geräuscheffekte, Geräuschstilisierung
- Ausdrucksersatz für Unsagbares, Übernatürliches[21]

---

[19] Folgende Unterlagen sind von mir benutzt worden:
HOBL-FRIEDRICH (Anm. 16). S.75ff.
MATHIS (Anm. 15). S. 268.
FRANK (Anm. 11). S. 101ff.
TIMPER, Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel. 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990. S. 285.
VONWINCKEL, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 146). S. 92.
HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977. S. 25.

[20] Vgl. MIXNER (Anm. 12). S. 59f. „Die Hörspielmusik ist dabei eben nur ein akustischer Vorgang, der zu einem anderen, in der Regel dominierenden Vorgang parallel verläuft; die Hörspielmusik hat oft gar keine eigene Idee, keinen eigenen Gedanken, sie denkt nach, vollzieht nach, was in einem anderen Zeichensystem vorgedacht ist; das soll man nicht gering schätzen: Hörspielmusik ist eine Form vergegenständlichten Verstehens, Aufnehmens, Annehmens. Und als solche schafft sie Stimmungen, verstärkt oder lenkt die Wirkung der Ausdrucksqualitäten von Erzählungen, Dialogen, Szenen, Texten. Die Hörspielmusik dient als spezielle Klangordnung nicht der sinnlichen Repräsentation von wirklicher Wirklichkeit, sie ist nicht Gegenstand, sondern Mittel der Raum-Simulation. Ihre Leere ist ihre Bilderlosigkeit, ihre Intensität das Analogon zur Farbigkeit. Hörspielmusik ist eine Art gegenstandsloser Musik, und Kompositionsformen, die den Materialcharakter musikalischer Zeichen thematisieren, sind dafür besonders geeignet."

[21] Der Vergleich von Sprache und Musik wird bei vielen Autoren immer wieder getroffen. Dabei besteht natürlich keine Einheitlichkeit bei den Ausgangspositionen.

Spezielle Instrumente können darüber hinaus einen **eigenen Hinweischarakter** erzeugen und für sich in Anspruch nehmen: Trompete (Symbol für den Herrscher), Horn (Jäger), Flöte oder Schalmei (Hirten). Im Zuge der Romantik ist es zu einer erhöhten Bedeutung der Klangfarbe und zu einem Symbolcharakter des Instrumentes gekommen: etwa pastorale Flöte, jungfräuliche Oboe, sinnliche Klarinette[22] – Bedeutungen, die unter Umständen mit berücksichtigt werden müssen. Grundsätzlich kann für die Musik und für den Einsatz von Musikinstrumenten bei der Hörspielproduktion festgehalten werden: „Bestimmte Instrumente sprechen bestimmte Gefühlsbereiche an und lösen unterschiedliche Reaktionen aus."[23]

Weiter gilt, was schon für die Sprache ausgedrückt worden ist, daß mit Hilfe der technischen Apparaturen eine Veränderung der musikalischen Elemente erfolgen kann, wie z.B. die elektronische Klangverformung.[24]

2.1.3.3. Die Geräusche

Geräusche sind aperiodische Schalle, d.h. es gibt keine zeitliche Wiederholung des Schallmusters (die grafisch in Linienform darstellbar sind) innerhalb einer gewissen Zeitspanne. Das Rauschen von Wind und Wasser, das Rascheln von Laub, das Prasseln von Regen, das Grollen des Donners, die Geräusche vieler Maschinen sind aperiodische Schalle. Aperiodische Schalle werden vor allem von unbelebten Systemen in der Natur erzeugt, periodische Schalle dagegen vorwiegend von belebten Systemen.[25]

Geräusche können **aufgrund** ihres **Entstehens** folgender Art sein:

- realistisch
- stilisiert (im Tonstudio weiter bearbeitet)
- elektronisch erzeugt

---

[22] HOBL-FRIEDRICH (Anm. 16). S. 69.
Vgl. auch SCHAFER, Murray: Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte des Hörens. Hg. von Heiner Boencke. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1988. S. 140-160. Er geht auf das Verhältnis des Einsatzes von Musikinstrumenten und Umwelteinflüssen ein.

[23] HOBL-FRIEDRICH (Anm. 16). S. 71.

[24] Vgl. TIMPER (Anm. 19). S. 285.

[25] Vgl. HELLBRÜCK, Jürgen: Hören. Physiologie, Psychologie und Pathologie. Hogrefe. Verlag für Psychologie. Göttingen, 1993. S. 47.
Vgl. auch HONEGGER/MASSENKEIL, zit. nach HOBL-FRIEDRICH (Anm. 16). S. 80. „Das pure Geräusch ist der Grenzwert des Klanges, die Negation des Tones; eine Geräuschkomposition kann sich nicht mehr auf den Ordnungsfaktor der Tonrelation stützen."

Funktional können Geräusche (in Form von Einzeltönen oder Geräuschkulissen)[26] im Hörspiel jene Eigenschaften besitzen, die ich für die Musik (a bis c) beschrieben habe.[27]

Außerdem werden **Geräusche eingesetzt** als:[28]

- musikalisches Material
- eine Art Dialogpartner
- kompositorisches Mittel

Meist werden die drei semiotischen Kommunikationsinstrumente in kompositorischer Form im Hörspiel eingesetzt. Es ist daher sinnvoll, jedes einzelne Instrument im Zusammenhang mit dem jeweils anderen Kommunikationsinstrument zu betrachten. Wenig Sinn macht es jedoch, das Hörspielgeschehen oder gar die Hörspielentwicklung alleine im Zusammenhang mit diesen semiotischen Instrumenten zu sehen – diese Betrachtungsweise sucht ihren Ausgang vor allem in „ästhetischen Urteilen". Die Bevorzugung eines dieser Instrumente hängt aber nicht nur von einem Produzenten und dessen Ansichten über das in das Stück hinein projizierte ästhetische Material ab, sondern auch von anderen Faktoren: von der Experimentierfreudigkeit aller auch unabhängig voneinander arbeitenden Produzenten, den Wünschen der Rezipienten (die z.B. Unterhaltungshörspiele mit klar gegliederten semiotischen Kommunikationsinstrumenten bevorzugen als z.B. Neue Hörspiele mit akustischen Klangkompositionen), von den vorhandenen finanziellen und personellen Mitteln (etwa bei Heranziehung eines Komponisten oder Schauspielers), von den schon benannten technischen Möglichkeiten (etwa die Verwendung von Stimmverzerrer) und schließlich noch von den als Grundlage für die Bearbeitung der heranziehenden Materialien (wie z.B. dem Magnetophon mit dem Tonband für Originalton-Hörspiele) zu wählenden Hörspielgattungen (ob man nun vor hat, Unterhaltungshörspiele oder Hörspiele mit kulturellem oder informativen Anspruch zu produzieren).

Es ist also die Auseinandersetzung mit den vorhandenen Möglichkeiten und persönlichen Erwartungen, die diese Instrumente im Aussendungsprodukt Hörspiel zur Geltung bringen. Diese Auseinandersetzung bedarf noch eines weiteren Arbeitsschrittes: der Verarbeitung der veränderten Materialien im Hörspiel.

---

[26] Das Wort „akustische Kulisse" stammt von Hans S. von Heister aus der Zeitschrift: Der deutsche Rundfunk, Berlin 1926. S. 2653. Dieses Wort meint „die Summe der akustischen Äußerungen (Geräusch, Sprache, Musik) die neben dem die Handlung vorwärts treibenden Wort zur Veranschaulichung der Geschehnisse, des Handlungsplatzes und seiner Veränderungen und der Stimmung des Werkes dienen." Zit. nach ECKERT, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Junker und Dünnhaupt Verlag. Berlin, 1936. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 6). S. 42.
Heinz Schwitzke spricht in diesem Zusammenhang von „Geräuschmatratzen", d.h. unterlegte Dauergeräusche. Vgl. SCHWITZKE, Heinz: Reclams Hörspielführer (Unter Mitarbeit von Franz Hiesel, Werner Klippert, Jürgen Tomm. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1969. S. 642f.

[27] Genannt sind diese der Musik gleichlautenden Funktionen für Geräusche u.a. bei folgenden Artikeln:
FRANK (Anm. 11). S. 106ff.
SCHÖNING (Anm. 12). S. 146-150.
HEGER (Anm. 19). S. 26f.
KLIPPERT (Anm. 10). S. 8 und S. 61.

[28] Siehe dazu: SCHIWTZKE (Anm. 26). S. 642f. und SCHÖNING (Anm. 12). S. 150.

2.1.4. Die veränderten Materialien in den Phasen der Verarbeitung eines Hörspiels beim Rundfunk

In vielen Arbeiten ist mit dem Ausdruck Hörspiel zumeist das zur Aussendung gebrachte Produkt gemeint. Davor, dazwischen und danach durchlaufen die verschiedenen semiotischen Kommunikationsinstrumente unterschiedliche Stufen der Entwicklung und benötigen dabei mehrere Materialitäten. Ein Umstand, der oft nicht mitbedacht wird wie DÖHL am Beispiel des einzigen Hörspiels von Alfred DÖBLIN *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* hat zeigen können:

> „Das spätere Wiederauffinden des ursprünglichen Funkmanuskripts, seine Edition, die erst kürzliche Entdeckung, daß Döblins Hörspiel gar nicht gesendet wurde, machen aus der Geschichte der ‚Geschichte vom Franz Biberkopf' fast einen Modellfall für Probleme, mit denen Hörspielforschung konfrontiert sein kann.“[1]

Hörspielforschung und jede Art von Medienkulturforschung wird ständig mit unterschiedlichen Materialitäten der Medien konfrontiert. Beim **Hörspiel bestimmen** diese **Materialitäten** nicht nur die **Art der Wahrnehmung**, sondern auch das **Umgehen mit den Medien und seine Beurteilung**.

2.1.4.1. Materialität und Medienwechsel

Über den Begriff Materialität ist vor allem in der philosophischen Tradition und anderen Strömungen heftig diskutiert worden. Schließlich verweist der Begriff auf eine lange Tradition der Entsinnlichung, welche im ästhetischen Idealismus des 18. Jahrhunderts ihre „philosophische Weihe“ erhält.[2] Der Begriff MATERIALITÄT unterscheidet für mich vielmehr die Formen Material und Materie.[3] Während Materialien Träger im Sinne des physikalischen Ausdrucks von Medien sind, bezeichnet Materie den Stoff den sie transportieren, archivieren, fixieren. Für das Hörspiel heißt das: Materialien sind z.B. Papier, Tonbänder, Schallplatten, CD's u.ä., weiter Schallwellen und elektronische Wellen. Anstelle des Begriffes Materie habe ich in dieser Arbeit die Bezeichnung semiotisches Kommunikationsinstrument im Sinne der von S. J. SCHMIDT durchgeführten

---

[1] Vgl. DÖHL, Reinhard: Hörspielphilologie? IN: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 26. Jg. 1982. Alfred Körner Verlag. Stuttgart, 1982. S. 501.
Vgl. auch HAMMER, Franz (Hg.): Frühe Hörspiele. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1982. S.227. Er bemerkt noch, daß das Hörspiel am 20.9. 1930 aufgeführt worden ist.

[2] Vgl. BARCK, Karlheinz: Materialität, Materialismus, Performance. AUS: GUMBRECHT, Hans-Ulrich/ PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750). S. 130.
Vgl. auch PFEIFFER, K. Ludwig: Materialität der Kommunikation? AUS: Ebd., S. 16. Im Begriff Materialität hat sich die festgemachte Vorstellung von Intuition gegenüber den Konzepten von materieller Kultur und Materialismus behaupten können.

[3] Vgl. RIETHMÜLLER, Albrecht: >>Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung<<. AUS: GUMBRECHT/PFEIFFER , ebd. S. 51f.

Gliederung gewählt. Beim Hörspiel sind dies also folgende Materien: die Sprache (gesprochen oder geschrieben), die Musik (komponiert oder gespielt) und die Geräusche.

Materialien **und** Materien werden im Hörspiel einem Medienwechsel unterzogen. Mit dem Ausdruck Medienwechsel ist üblicherweise die Behandlung eines einzelnen literarischen Themas/Stoffes oder einer einzelnen Arbeit in mehreren unterschiedlichen Medien (Buch, Film Fernsehen, Theater etc.) gemeint. Diese Versionen werden meist in einer Art Werkvergleich mit den Strängen Handlung, Figuren, Ideologien, Raum- und Zeitkonzeptionen u.a. einander gegenübergestellt.[4] Mit MEDIENWECHSEL meine ich dagegen den Wechsel von Materialitäten, der beim Hörspiel (und dies gilt wahrscheinlich auch für andere mediale Produkte) an den Konstellationen der Wahrnehmung und Beurteilung der einzelnen Produktions- **und** Rezeptionsstufen erkennbar wird. Der Medienwechsel führt bei verschiedenen Personen (Autor, Dramaturg, Regisseur, Musiker, Sprecher, Tonmeister, Hörer u.a.), die mit unterschiedlichen Vorlagen (verschiedene Manuskriptstufen, Partituren, Originalton-Aufnahmen, bereits vorhandene Aufnahmen etc.) umgehen und in unterschiedlichen Verarbeitungsstufen (Erstellung von Manuskripten, Erstellung einer Komposition, Tonaufnahme, -bearbeitung und -wiedergabe etc.) tätig sind, zu unterschiedlichen Erkenntnissen.[5] Bei jedem Medienwechsel können daher einzelne Dimensionen zu einer Änderung von Wahrnehmung und Beurteilung führen:

> „1. Verschiebungen im Verhältnis von Fiktion und Realität von Medium zu Medium und im Zusammenhang zur sinnlichen Rezeptionsbasis, zur Realitätserfahrung und -vorstellung der Rezipienten,
> 2. Verschiebungen im Verhältnis von künstlerischer Komplexität, Originalität und Redundanten, Genormtes, welche eng mit strukturellen Verschiedenheiten medienspezifischer Codes ('Sprachen') zusammenhängen,
> 3. Umstrukturierung von Assoziationsabläufen und Bedeutungsfeldern bei medientypisch unterschiedlichen Rezeptionsprozessen und -leistungen."[6]

---

[4] Vgl. FAULSTICH, Werner: Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu 'The war of the Worlds' von H.G. Wells. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1982. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 38). S. 48ff.
Weiter: SCHAUDIG, Michael: Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie „Die Ratten" und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik. Schaudig, Bauer, Ledig. München, 1992 (Diskurs Film: Bibliothek; Bd. 4). S. 25f. und S. 151. Auf Seite 25 geht er auf die unterschiedlichen Arten der Medienwechsel ein und auf Seite 151 führt er die für Werkvergleiche herangezogenen Punkte an.

[5] Vgl. dazu Ergebnisse im empirischen Teil.

[6] DIMPFL, Monika: Literarische Kommunikation und Gebrauchswert. Theoretische Entwürfe. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn, 1988 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 321). S. 109f. Vgl. dazu MAURACH, Martin: Indexikalität, Gestaltbildung, Fiktionalität. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Neuen Hörspiels. Dissertation, Siegen, 1993. S. 378. Zur Fiktionalität im Hörspiel meint er, daß Fiktionalität allgemein am ehesten anhand von möglichen Anschluß- und Verarbeitungshandlungen zu bestimmen sei. Als Voraussetzung für Fiktionalität im Hörspiel leitet er folgende Punkte ab: „1. stabile Grenzen auditiver Einheiten, 2. hinreichend stabile, aber nicht triviale Figur-Grund-Beziehungen, 3. Indexikalitätssysteme, die auch intrinsische Bezugspunkte haben und sich daher nicht ausschließlich auf die Rezeptionssituation beziehen, und 4. deutlich erkennbare, ähnlich wie in der Alltagspraxis verwendete 'social markers'."

Neben diesen von DIMPFL für die Wahrnehmungsphase beschriebenen Veränderungen, gibt es noch weitere Dimensionen, die im Hörspiel-Verarbeitungsprozeß maßgeblich werden können:[7]

- Bewertung von Grundlagen bei unterschiedlichen Materialien und Materien (etwa bei [Manuskript-]Vorlage, Realisation und Notation) sowohl im Hinblick auf getreue Realisation als auch auf neu hinzugekommene semiotische Kommunikationsinstrumente.
- Wechsel von Handlungsrollen bei zeitlich und räumlich veränderten Strukturen sowohl in der Herstellungs- und Bearbeitungsphase als auch in der Empfangsphase.

Wesentlich ist also zunächst die Erkenntnis, daß es in der **Phase der Produktion** (= Handlungsrolle Produktion) auch zu **zeitlich versetzten Rezeptionsprozessen kommt**, die im Sinne der ETL auch die Handlungsrolle Rezeption betreffen (z.B. liest eine Regisseurin den Hörspieltext eines Literaten, nimmt ihn somit auf und ordnet diesem Text Bedeutung zu, um ihn dann mit Regieanmerkungen zu versehen und für die weitere Produktion vorzubereiten).

Wesentlich ist weiter, daß es **während der gesamten Produktionsdauer** (mit den Aktivitäten in den Handlungsrollen Produktion und Rezeption) zu einer **Änderung der Wahrnehmung und Beurteilung** bei den einzelnen Handelnden kommt.

Wesentlich ist schließlich, daß **damit unterschiedliche hörspiel-(medien-)ästhetische Konzepte** in der **Herstellungs-, Bearbeitungs- und Empfangsphase generiert** werden.

2.1.4.2. Wahrnehmung und Beurteilung verschiedener Materialien

An einer Hörspielproduktion sind meist mehrere Personen beteiligt. Deren Produktionsbeiträge können dabei räumlich und zeitlich getrennt voneinander und aufgrund unterschiedlicher Materialien erzeugt worden sein. Das ist nicht immer so gewesen. Lange Jahre hat man Hörspielproduktionen live gesendet.[8] Das heißt, bei der Produktion eines solchen Hörspiels sind alle für diese Produktion notwendigen Personen zur

---

[7] Vgl. dazu Äußerungen von:
HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: Komplementarität der Codes in öffentlicher Kommunikation. AUS: BENTELE, Günther/ HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1985. S. 17.
SCHAUDIG (Anm. 4). S. 127f. und S. 153ff.
DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 23.
GEISSNER, Helmut: Spiel mit Hörer. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 102.
KAMPS, Johann M.: Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg. Heft 1. Carl Hanser Verlag. München, 1969. S. 74.
FRISIUS, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982 S. 139.

[8] SCHÖNING, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 249.

gleichen Zeit im gleichen Raum anwesend gewesen: Sprecher, Regisseure, Geräuschhersteller, Musiker u.a.m. Durch die Möglichkeit der Tonaufzeichnung hat sich diese Situation grundlegend verändert.

Die Veränderung läßt sich an der für die Hörspielproduktion notwendigen Vorlage deutlich machen: Nachdem es am Beginn noch wenige Hörspielautoren gegeben hat (Die Autoren haben zu jener Zeit die spezifischen Textkonstitutionsbedingungen erst kennenlernen müssen.[9]), der Bedarf dafür aber schon groß gewesen ist, hat man (zumeist literarische) Texte für den Funk adaptiert. Diese Texte sind dann umgeschrieben und schon bald mit Geräuschen und Musikteilen ergänzt worden. In dieser Form weisen die Hörspielaussendungen noch deutlich darauf hin, daß hier mit dem herangezogenen Material vor allem im Hinblick auf eine gute Text- und Tonverständlichkeit experimentiert worden ist.[10] Ganz anders sieht der Weg vom Text zur Hörspielaussendung in den fünfziger Jahren aus, damals ist der Text meist ohne Änderungen übernommen und vor allem mit Hilfe der gesprochenen Sprache sowie mit reduziertem Einsatz von Musik und Geräuschen umgesetzt worden. Das Neue Hörspiel nimmt bei der für die Produktion im Studio benötigten Vorlage wieder einen anderen Weg:

> „Vom vorgetragenen, aber vorher schriftlich fixierten Wort-Hörspiel der 50er Jahre entwickelte es sich zu einer akustischen Form, in der die Textvorlage vielfach nur 'Partitur' ist, nur angibt, wie bestimmte Ton-Zitate und Geräusche zu gewinnen und zu mischen sind. Dieses 'Neue Hörspiel' entsteht nicht am Schreibtisch, sondern in den Studios der Sender mit ihren technischen Apparaturen"[11]

Eine weitere Veränderung des zeitlichen und räumlichen Einsatzes von Materialitäten hat das Original-Ton-Hörspiel gebracht, da die für die Bearbeitung notwendigen Tonaufnahmen weitgehend durch Ton-Recherchen außerhalb der Studios gewonnen und im Studio später bearbeitet worden sind.[12]

Während aber ganz am Beginn von Hörspielproduktionen – soweit es sich nicht um Adaptionen von literarischen Stücken (Dramen, Romane, Gedichte etc.) gehandelt hat – oft eine einzelne Person die Rollen Autor, Dramaturg, Regisseur und auch Tontechniker

---

[9] Vgl. HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 292f.
Vgl. auch SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963 . S. 64. „Bis hierhin, bis 1927, ist die deutsche Hörspielentwicklung mit einer einzigen Ausnahme (Ebermayers ‚Der Minister ist ermordet' von 1926) durch kein nennenswertes Manuskript zu belegen."

[10] Vgl. SCHEUNEMANN, Dietrich: Epische Gesänge, gedruckte Bücher und der Film. Vermischte Notizen zum Status und zu den Produktionsweisen der Literatur. AUS: OELLERS, Norbert (Hg.): Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Band 2: Politische Aufgaben und soziale Funktionen von Germanistik und Deutschunterricht. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1988. S. 199.

[11] HICKETHIER, Knut: Mediale Bedingungen der literarischen Kommunikation. AUS: Funk-Kolleg Literatur. Band 1. In Verbindung mit Jörn Stückrath, herausgegeben von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt, 1972. S. 151f.

[12] Vgl. DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 113.

übernommen hat[13], und daher nicht hat befürchten müssen, Abstriche (im wahrsten Sinne des Wortes) der Vorlage hinnehmen zu müssen, zeigt sich diese Situation heute doch drastisch verändert:

> „Ist ein Hörspieltext erst einmal angenommen, wird er für die Realisation vorbereitet. Hier sind eine Vielzahl von – oft mit 'dramaturgischer Notwendigkeit' begründeten – Eingriffen möglich, die eine Vorlage in ihrer Absicht völlig umdrehen können. Z. B. Hoerschelmanns 'Flucht vor der Freiheit' zu Bronnens 'Weg in die Freiheit'. Hinzu kommen mögliche weitere Manipulationen durch rigoroses Einstreichen des Textes, so in Döblins 'Geschichte vom Franz Biberkopf'."[14]

Veränderungen an Vorlagen nehmen z.B. Dramaturgen und Regisseure und Sprecher vor, um damit z.B. Texte für die akustische Realisierung vorzubereiten und für einzelne Sprecherrollen aufzuteilen.

Als Resultate all dieser Veränderungen an textuellen und schriftlich fixierten Vorlagen sind die verschiedenen Manuskriptarten und -stufen anzusehen, die im Laufe einer Produktion aufeinanderfolgend entstehen. Bei anderen Hörspielformen (Original-Ton-Hörspiele, Hörspiele als Musik) tritt anstelle eines bereits vorhandenen Textes erst nachträglich eine Notation des Hörspiels.[15]

Nicht nur am Text und an den Vorlagen der verschiedenen Personen werden im Prozeß der Herstellung und Bearbeitung strukturelle Veränderungen durchgeführt, auch die einzelnen Aufnahmebänder, CD's oder ähnliche Materialien dienen letztlich nur als Grundstock für die weitere Bearbeitung von Stimmen, Geräuschen oder Musikstücken durch den Tontechniker, den Cutter im Tonstudio. Alle diese **Vorgehensweisen verändern** nicht nur die **vorgelegten Texte und Materialien**, sie **beeinflussen** zugleich die **persönliche Handlungsweise aller Personen** in einer Hörspielproduktion, da sie **wechselseitig aufeinander reagieren** müssen.

Neben der Herstellungs- und Bearbeitungsphase treten auch in der Empfangsphase beim Rezipienten Auswirkungen der unterschiedlichen Materialitäten auf. Für den Rezipienten, der ein Hörspiel hört oder vom Hörspiel liest, ist es **entscheidend, welche Form der Materialität** ihm **angeboten wird**, der **akustische Beitrag oder der schriftlicher Text**. Ähnliches gilt für die Literatur-Verarbeiter: welche materiale Verarbeitung zieht jemand heran oder ist er gewillt heranzuziehen? Versteht man unter Literatur-Verarbeitung nicht nur Rezensionen, sondern auch die literaturwissenschaftlichen Arbeiten, so ist gerade hier nach deren Basis der Auseinandersetzung zu fragen. Interpretationen von Hörspielen fallen je nach Materialienlage (Text oder Hörstück) mit großer Wahrscheinlichkeit unterschiedlich aus. Noch schwieriger wird es für eine Literaturwissenschaft, die sich als Medienwissenschaft versteht, wenn sie von einem linguistisch geprägten Text-Begriff ausgehend eine „Literaturwissenschaft als

---

[13] Vgl. BRAUN, Alfred: Hörspiel. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930. S. 73f.

[14] DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag. Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 173.

[15] Vgl. SCHAUDIG (Anm.4). S. 27. Er geht hier auf die verschiedenen Literarisierungsformen ein.

empirisch-interdisziplinäre Kulturwissenschaft“[16] darstellen will. Diese muss sich auf eine gemeinsame Grundlage beziehen, die auch gegenüber anderen Meinungen zumindest als Bezugspunkt einer Beurteilung angesehen werden kann.[17]

Die einzelnen Handelnden haben auf diese Entwicklungen unterschiedlich reagiert: Während Literaturkritiker und Literaturwissenschafter im Verhältnis zu den fünfziger und sechziger Jahren[18] nun immer weniger Interesse am Hörspiel und dessen Problemlagen zeigen (Ausnahmen bestätigen die Regel!), haben die Autoren schon seit längerer Zeit auf die veränderte Situation reagiert, indem sie die Texte a priori auf Präsentationen in mehreren Medien anlegen[19] oder selbst ins Hörspielstudio wechseln[20] und sich dort mit den Bedingungen des Mediums auseinandersetzen,[21] und damit zum Regisseur, Regie-Assistenten oder zum Hörspielmacher werden.[22] Diese Tendenz – nämlich die Arbeit des Autors im Hörspielstudio – ist derzeit eher wieder rückläufig.[23] Eine andere Entwicklung spielt sich im Verlagswesen ab. Während in den Jahren zwischen 1945 und 1959 Hörspieltexte im Gesamtausmaß von ca. 150.000 Exemplaren aufgelegt worden sind, dann 1960 alleine 120.000 Exemplare bei ca. 200 Hörspieltexten – dies ist übrigens ein Grund dafür, warum das Hörspiel literarisch kanonisiert worden ist –, geht die Auflagenzahl der gedruckten Hörspieltexte in den letzten Jahrzehnten doch deutlich zurück.[24] Während

---

[16] Vgl. GROEBEN, Norbert: Literaturwissenschaft als empirisch-interdisziplinäre Kulturwissenschaft. AUS: JÄGER, Ludwig/SWITALLA, Bernd (Hg.): Germanisitk in der Mediengesellschaft. Wilhelm Fink Verlag. München, 1994. S. 79-109.

[17] Hier treten die Meinungen weit auseinander, wenn es darum geht, den Bezugspunkt der Beurteilung festzusetzen. Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 12). S. 122.

[18] Rezensionen zu Hörspielproduktionen gibt es, bis auf wenige Ausnahmen, überhaupt nicht mehr.

[19] Vgl. SCHEUNEMANN (Anm. 10). S. 200.
Vgl. auch KREUZER, Helmut: Biographie, Reportage, Sachbuch. Zu ihrer Geschichte seit den zwanziger Jahren. AUS: LÄMMERT, Eberhard/SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.): Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen. edition text + kritik. München, 1988. (Literatur und andere Künste; Bd.1). S. 115.

[20] Die Autoren hatten diesen Schritt auch aus Ärger über die Realisierungen ihrer vorgelegten Manuskripte gewagt. Vgl. dazu DÖHL: Nichtliterarische Bedingungen (Anm. 14). S.175.

[21] Vgl. DÖHL. Das Neue Hörspiel (Anm. 12). S. 122.
„Eine Auffassung, nach der sich Hörspiele hören und lesen lassen, verfehlt das wirkliche Hörspiel, das akustische Spiel auf dem Instrumentarium und zu den technischen Bedingungen des Rundfunks. Denn sie erst machen aus der Vorlage das Spiel. Sie verlangen eine Vorlage, die auf akustisches Spiel hin angelegt ist und sich erst im akustischen Spiel erfüllt. Dazu bedarf es nicht notwendigerweise des Schriftstellers, des Literaten als Textlieferanten. Stellt er aber den Text zur Verfügung, muß er sich auf diese Bedingungen einlassen.“
Ebenso SCHÖNING, Klaus: Tendenzen im neuen Hörspiel. IN: Rundfunk und Fernsehen. Vierteljahresschrift. 17. Jg. Heft 1. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1969. S. 26. „Der Text ist Partitur und als solche mit der akustischen Realisation nicht identisch. (...) Das Medium verändert die Transformation: die Texte und Partituren sind ebenso autonom wie ihre akustischen Realisationen.“

[22] Vgl. SCHÖNING Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Athenäum. Königstein, 1983. S. 7. Schöning bezeichnet diesen Wechsel vom „Hörspielschriftsteller“ zum „Hörspielmacher“.

[23] Konrad Zobel, vom ORF in Wien, hat in einem Gespräch am 13. Juni 1995 gemeint, daß er grundsätzlich froh wäre, wenn sich Autoren dazu bereit erklären würden, im Studio an der Produktion mitzuarbeiten.

[24] Vgl. BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 61f.

immer weniger Hörspieltexte gedruckt werden gibt es in den letzten Jahren den Trend, vermehrt Hörspiele in akustischer Form herauszugeben. Einzelne Verlage und Rundfunkanstalten sehen anscheinend in dieser Materialform die Berechtigung dieser Mediengattung.[25] Auf jeden Fall machen es diese Organisationen damit den Hörspielhörern leichter, mit den Problemen des Medienwechsels umzugehen.

[25] Trotz dieses Umstandes sind heute noch immer mehr Hörspielbücher als Hörspielkassetten an den germanistischen Instituten mancher Universitäten zu finden. Vgl. KREUZER, Helmut : Aufklärung über Literatur. Epochen – Probleme – Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Band I. Herausgegeben von Peter Seibert/Rolf Bäumer/Georg Bollenbeck. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1992. S. 292f.
In den letzten Jahren bis 2000 hat es, was die „Hörbuchverlage" betrifft, einen deutlichen Zuwachs gegeben: um die 200 „Hörbuchverlage" im deutschsprachigen Raum. Beispielsweise haben sich acht renommierte Verlage zum Münchner HörVerlag zusammengeschlossen. Schon Ende des Jahres 1997 besitzt dieser Verlag 180 lieferbare Produktionen. Vgl. WEBER, Klaus Heiner: Zuhören braucht Zeit. Symposium „Ganz Ohr" des Hessischen Rundfunks. IN: medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik. 22 Jg., Januar 1/1998. Heft 85. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik. Frankfurt, 1998. (Thema: Medienpädagogik des Hörens) S. 10.

2.1.5. Das Medienangebot Hörspiel als eigenständige Mediengattung

In den davor beschriebenen Kapiteln sind vor allem (aber nicht ausschließlich) die Bedingungen des Mediums als technische und soziale Einheit sowie die diesem Medium innewohnenden Mittel der Gestaltung und die Veränderungsbedingungen bei der Gestaltung beleuchtet worden. Hier wird mit dem Produkt Hörspiel als vorhandenes mediales Angebot den unterschiedlichen Vorstellungen nachgegangen, die mit diesen Produkten auftauchen. Diese Hörspielprodukte als MEDIENANGEBOTE sind mediale Selektionsofferte, die kommunikative und kognitive Prozesse, die über kollektives Wissen vermittelt sind, miteinander strukturell koppeln. Die Koppelung erfolgt auf die Weise, daß mündliche, schriftliche, mediale u.a. Formen von Materialitäten beobachtbar den vorangegangenen Formen von Materialitäten folgen.[1] Ich sehe es als sicher an, „daß Medienangebote (Texte, Fernsehsendungen usw.) ihre Bedeutung nicht in sich selbst enthalten, sondern daß ihnen Bedeutungen von Kommunikanden attribuiert werden.“[2]

Medientechnisch vermittelte Medienangebote, wie es Hörspiele sind, bezeichne ich im Sinne von Siegfried J. SCHMIDT als Mediengattungen. Diese Mediengattungen beinhalten so genannte Schemata:

> „Die hier skizzierte Mediengattungstheorie konzeptualisiert Gattungen als Schemata (bildlich ausgedrückt: als Operationspläne oder Prozeßszenarios), die es dem individuellen Aktanten erlauben, im Umgang mit Medien Invarianzbildungen mit intersubjektiver Geltung produzierend und rezipierend vorzunehmen. Intersubjektivität wird durch Sozialisation grundgelegt und durch Konsens und Dissens bestätigt. Die Medienangebote, mit denen operiert wird, müssen intersubjektiv referenzfähig sein, d.h. Aussagen müssen konsensuell auf gesellschaftliche Wirklichkeitsmodelle bezogen werden können.“[3]

Um solche Schemata für die Mediengattung Hörspiel deutlich zu machen, geben die folgenden Punkte darüber Auskunft, auf welche Weise **persönliche Konzepte** über Definitionen zu **konsensuell vereinbarten Wirklichkeitsmodellen** werden:

---

[1] Vgl. SCHMIDT, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1994 (suhrkamp taschenbuch, wissenschaft, Nr. 1128). S. 118f.

[2] SCHMIDT, Siegfried J.: Konstruktivismus in der Medienforschung: Konzepte, Kritiken, Konsequenzen. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 615.

[3] SCHMIDT, Siegfried J. / WEISCHENBERG, Siegfried: Mediengattungen, Berichterstattung, Darstellungsformen. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 213.

2.1.5.1. Abgrenzung gegenüber anderen Funk- und Medien-(Kunst-)Formen

Das Wort HÖRSPIEL hat Hans Siebert VON HEISTER, der Redakteur der Programmzeitschrift „Der deutsche Rundfunk“ bereits im August 1924 erstmals benutzt[4] und damit „das arteigene Spiel des Rundfunks (...), das in uns die Illusion einer unmittelbar vor unserem Ohr sich abwickelnden lebendigen Handlung zu erwecken vermag“[5], bezeichnet. Zur Definition ist dieser Begriff Hörspiel ebenfalls mit Hans Siebert VON HEISTER und seinem Artikel *Das Hörspiel* in der Zeitschrift „Der deutsche Rundfunk“, Nr. 3 (1925), H. 16, geworden.[6] Schließlich hat Aloys C. WILSMANN in seinem Aufsatz *Das Hörspiel* diesen Begriff erstmals bewußt für eine Originalproduktion verwendet und ihn gegenüber dem SENDESPIEL durchgesetzt, womit die Bearbeitung vorhandener Werke für den Rundfunk gemeint ist.[7] Mit diesen ersten Begriffsversuchen und Namengebungen ist nicht nur festgelegt worden, daß die Suche nach einer arteigenen Kunstform eine Suche nach dem Hörspiel zu sein hat, gleichzeitig ist es damit auf theoretischer Diskussionsebene gelungen, andere Bezeichnungen des noch nicht etablierten Produktes von vornherein zu verhindern. Letztlich ist der **Begriff Hörspiel als Oberbegriff für radiophone Formen und als arteigenes Spiel des Hörfunks bestehen geblieben**. Mit diesem Oberbegriff und seiner ihm zugeordneten Bedeutung, nämlich ein arteigenes Spiel und eine originäre Kunstform zu sein, ist es ein Leichtes geworden, Untergattungen zu bilden und andere rundfunkeigene Formen vom Kunstanspruch fern zu halten. Das dies auch geschehen ist, zeigen die unentwegten Definitionsbestimmungen vom Hörspiel und seinen Formen (Neues Hörspiel, Original-Ton-Hörspiel etc.), dennoch sind die Kriterien, was ein Hörspiel – und damit Kunst – zu sein hat, ziemlich diffus geblieben.[8]

2.1.5.2. Der Bezug zu fremden Gattungen/Künsten

Die Wesenszüge des Hörspiels, und damit die rundfunkeigene Kunst sind in den Anfangsjahren des Rundfunks theoretisch diskutiert worden, die praktische Umsetzung dieser theoretischen Vorschläge hat zu dieser Zeit allerdings noch gefehlt. Die meisten zu

---

[4] Heinz Schwitzke weist als Erfinder des Wortes „Hörspiel“ Friedrich Nietzsche aus: „Das Wort 'Hörspiel' wurde, so weit bisher bekannt, zum ersten Mal von Nietzsche geprägt. Es steht im vierten und letzten Teil des ‚Zarathustra‘, und zwar in jenem Kapitel, das mit 'Die Begrüßung' überschrieben ist. (...)>'Welches Schauspiel erwartete ihn erst nach diesem Hörspiele!'.“ Nietzsche zit. nach SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963. S. 43.

[5] Hans Siebert von HEISTER zit. nach DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag. Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 156.

[6] In dem selben Jahr, in Heft 40, S. 254, der gleichen Zeitschrift hat Hans Siebert von Heister diese Definition wiederholt und im Jahre 1952/53 ist er dann in der Zeitschrift Rufer und Hörer, in Heft 7, S. 104ff., unter dem Titel: „Begriffsverwirrung. Was ist ein Hörspiel?“, nochmals auf seine frühere Definition zu sprechen gekommen.
Vgl. HÖRBURGER, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz. Stuttgart, 1975. S. 29.

[7] Vgl. SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978. S. 90.

[8] Vgl. ebd., S. 92.

Beginn gesendeten Gattungen gelten als reproduzierende, d.h. durch den Rundfunk übernommene Gattungen. Als Grundlagen haben dabei andere mediale Formen wie z.B. Musik, Theater, Vorträge, Lesungen gedient.[9] Die Bezeichnungen Funkreportage, Hörbild, Sendespiel, Rundfunkdrama, Funkspiel, Funksendespiel, Hörbühne, um einige zu nennen, deuten auf die ursprüngliche Medienform hin.[10] Intendanten oder praktische Medienarbeiter haben sich gerade am Beginn der Rundfunkentwicklung weder als Hauptträger der Diskussion um das Hörspiel noch als die konsequentesten Befürworter der Entwicklung einer rundfunkspezifischen Kunst gezeigt, diese Anliegen haben Theoretiker und Kritiker verfochten.[11] Gerade sie verweisen in ihrer Argumentation auf bereits vorhandene Kunstformen (Theater, Literatur, Film) oder auf die Möglichkeiten des neuen Mediums (etwa Akustik, semiotische Kommunikationsinstrumente, Schall oder ähnliches).[12] Nach einiger Anlaufzeit sind es dann aber auch die in der Praxis arbeitenden Personen gewesen, die sich daran gemacht haben, den für das Hörspiel formulierten Kunstanspruch einzulösen, indem sie sich von den bereits mit Kunstanspruch auftretenden Medien (Theater, Literatur) immer stärker abgegrenzt haben.

2.1.5.2.1. Hörspiel und Theater

Die Ansicht, daß Hörspiel und Theater miteinander in einer starken Verbindung stehen, wird von Beginn an theoretisch erörtert. „Denn das Hörspiel ist in der Mehrzahl seiner Fälle vom Theaterstück ausgegangen. Und zwar waren es häufig nur geringe Änderungen, die ein Bühnenspiel für den Rundfunk verständlich machten."[13] Zeigen läßt sich eine Tendenz der Absonderung vom Theater an der langsam einsetzenden Differenzierung der Namengebung[14]: Rundfunkdrama, Funkspiel, Funksendespiel, Sendespiel, Hörspiel.

---

[9] Statt des Ausdrucks „adaptiert" hat Alfred BRAUN den Ausdruck „übersetzt" verwendet. Vgl. BRAUN, Alfred: Hörspiel. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930. S. 73f.
„Im Rundfunk nennen wir unsere Übersetzungsliteratur – übertragen aus einem älteren Kunstbezirk, dem Schauspiel – allgemein das S e n d e spiel. Und wenn wir Veranlassung gehabt haben, im besonderen von funkgeborener dramatischer Literatur zu sprechen, sagten wir H ö r spiel."

[10] Vgl. BISCHOFF, Fritz Walter: Das literarische Problem im Rundfunk. AUS: BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950. S. 145.
Vgl. auch SOPPE(Anm. 7). S. 96.
Vgl. etwa auch HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977. Heger verweist auf die vielen unterschiedlichen Arten von Hörspielen und deren Nennungen.

[11] SOPPE (Anm. 7). S. 84.

[12] Vgl. ebd., S. 96-117. Soppe ist von folgenden Tendenzen in der durch Theoretiker und Kritiker vorgetragenen Hörspielbestimmung ausgegangen:
a) Die Ersetzung des Optischen durch das Akustische oder: Das Hörspiel als Schauspiel für Blinde,
b) Das Wort als Grundlage, oder: Das Hörspiel als Wortkunstwerk,
c) Die geformte Akustik, oder: Das Hörspiel als Schallspiel.

[13] ECKERT, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Junker und Dünnhaupt Verlag. Berlin, 1936. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 6). S. 37.

[14] Vgl. SOPPE (Anm. 7). S. 96.

Rückschlüsse für diese Verbindung bieten aber auch heute noch Benennungen im Zusammenhang mit der Strukturierung eines Hörspiels, wie z.B. Handlung, Szene, Schauplatz, Personen (Schauspieler)[15].

2.1.5.2.2. Hörspiel und Literatur

Ebenso von Beginn an gibt es die theoretische Suche nach dem Zusammenhang von Hörspiel und Literatur.[16] So hat man den Rundfunk schon ab 1924 als jenes Instrument gefeiert, das die Literatur mit der Hervorhebung des Wortes wieder in ihre alten Rechte einsetzt.[17]

> „Der Definition des Hörspiels als genuin für den Rundfunk geschriebenes Stück, daß dessen technische Möglichkeiten zum Zwecke der 'Darstellung' einer dramatischen Handlung auszunutzen habe, traten Auffassungen an die Seite, die bezweifelten, ob die 'rundfunkmäßige Eigenart in der reinen Situationseinstellung überhaupt gefunden' werden könne. Weniger die akustische Ersetzung des vermißten optischen Anteils eines Schauspiels sei Aufgabe des Hörspiels, als vielmehr die Konzentration auf (...) das Wort, das inhaltsschwere, tiefe Wort. (...) denn alle Bühnenwunder erhalten ihre Bedeutung erst durch das gesprochene und gehörte Wort. (...) Der Weg des Hörspiels im Rundfunk weist auf die intensivste Verinnerlichung des Wortes, der Sprache und ihres Inhaltes."[18]

Auf die Weise wie sich der Rundfunk auf das Akustische, das Wort als Wesen der Dichtung hinbewegt hat, ist es auch der Rundfunkorganisation gelungen, jene Formen der Literatur mit einzubeziehen, die sie vor allem aus den Feldern des Dramas, der Epik und der Lyrik geholt hat.[19] Schon am Beginn der Hörspielentwicklung und nicht – wie oftmals angenommen wird – erst ab 1927 versucht man die technisch-akustischen Möglichkeiten des Rundfunks zugunsten einer auf Einfühlung und Verinnerlichung zielenden Vorstellung von Hörspiel beiseite zu drängen. Deutlicher wird dies mit der stärkeren Vertextung der Hörspiele, wobei man später für die Jahre ab 1929 von der einsetzenden ERSTEN BLÜTEZEIT DES DEUTSCHSPRACHIGEN HÖRSPIELS spricht und damit eben auf die literarische Kunst abzielt, die durch rundfunkeigene Mittel herzustellen ist. Der Wert des Wortes im Hörspiel ist auch im Dritten Reich hervorgehoben worden, wo weiterhin versucht worden ist, das Hörspiel als literarische Gattung zu etablieren.[20] Schließlich führt diese Einstellung auch zur ZWEITEN BLÜTEZEIT DES HÖRSPIELS, ein Ausdruck, den man wieder mit der literarischen Form in Zusammenhang bringt.[21]

---

[15] Vgl. ECKERT (Anm. 14). S. 41.

[16] Vgl. ECKERT (Anm. 14). S. 44. Er hat beide Sichtweisen, sowohl Theater als auch Literatur behandelt.

[17] Vgl. WESSEL, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Bouvier Verlag. Herbert Grundmann. Bonn, 1985. (Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft; Bd. 366). S. 366f. und S. 369.

[18] SOPPE (Anm. 7). S. 104f.

[19] Vgl. HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 292f.

[20] WESSEL (Anm. 19). S. 371.

[21] Vgl. MELZER, Gerhard: die Konsolidierung der Gattungen in den neuen Medien: Hörspiel und Fernsehspiel. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert (Hg.): Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1978. (Schriften des Institutes für Österreichkunde: 49/50). S. 263.

Diese Vorstellung vom Hörspiel als Literatur/literarische Gattung macht sich später in Ausdrücken wie Akustische Literatur oder Literarisches Hörspiel bemerkbar.[22]

2.1.5.3. Die hörfunkimmanente Kunst

Schon früh ist versucht worden, neben den Bemühungen der Vermittlung von Literatur im Hörfunk eine eigene und vor allem auf die akustische Vermittlung aller tonalen Momente ausgerichtete Kunst im Hörfunk zu etablieren. So gibt es in der Weimarer Republik immer wieder Experimente, um das akustische oder auditive Moment einer Hörfunk-Kunst hervorzuheben. Der Großteil dieser Untersuchungen hat vor allem dazu gedient, neue technische Möglichkeiten auszuprobieren. Das wohl leuchtendste Beispiel dieser Hörspiel- oder Hörfunk-Kunst sind die in Berlin hergestellten akustischen Filme, andere Versuche sind die Anwendung des Schnitts und der daraus resultierenden Montage (z.B. *Weekend* von Walter Ruttmann).[23]

Gerade diese experimentellen Hörspielarten sind mit Ende der Weimarer Republik nicht mehr gepflegt worden oder durften nicht mehr gepflegt werden. So ist es den Tendenzen des Neuen Hörspiels und den Entwicklungen der Produktionsvorgänge in den sechziger und siebziger Jahren vorbehalten geblieben, an alte Linien anzuknüpfen, wobei dies zuerst noch ohne Wissen um diese Ursprünge geschehen ist.[24] Vor allem der in dieser Zeit gleichberechtigte Einsatz aller semiotischen Kommunikationsinstrumente hat die Voraussetzung einer Veränderung im Zusammenspiel dieser Elemente geschaffen.

Der Wunsch, das Akustische in rundfunkeigene Gattungen einfließen zu lassen, führt schon in den fünfziger Jahren zur Notwendigkeit, das Hörspiel erneut abgrenzen zu müssen, nämlich gegenüber dem Feature.

2.1.5.3.1. Feature und Hörspiel

„Der Begriff 'Feature' ist eine Verkürzung von 'featured programme', eine Bezeichnung, die zum erstenmal in den Kriegsjahren 1939 bis 1943 für Sendungen der BBC Verwendung fand. Als Vater

[22] Vgl. VOLKE, Lütz: Der gute Gott von Manhatten. Hörspiele aus der BRD, der Schweiz und Österreich. Henschelverlag. Berlin, 1990. S. 354. „Das Hörspiel aber hat sich trotz gelegentlicher Grenzüberschreitungen als ein literarisches Genre behauptet – manche sprechen von 'akustischer Literatur' (...)"

[23] Vgl. SCHMITTHENNER, Hansjörg: Erste deutsche Hörspieldokumente. IN: Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen. 26 Jg. 1978, Heft 2. Hans Bredow Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1978. S. 242. „Basierend auf der russischen Theorie von der 'Montage der Assoziationen, die durch den unvermittelten Zusammenprall der Bilder beim Zuschauer Ideen auslösten und Einsichten bewirken sollen', entwickelte man bereits in den ersten Rundfunkjahren akustische Konzepte für Rundfunkwerke, die nicht mehr mit individuellen Menschen und Schicksalen agieren, sondern akustische Bilder rhythmisch komponieren wollten. Alfred Braun spricht wie Friedrich Bischoff vom akustischen Film."

[24] Vgl. DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 110. Döhl verweist bei einigen Passagen, daß sogenannte Neuerscheinungen im Hörspielsektor keine gewesen sind. Das Vergessen, daß vielen ursprünglichen Arbeiten anhaftet, hat erst in den siebziger Jahren und der Phase der theoretischen Aufarbeitung des Hörspiels als Medien- und Literaturgattung durchbrochen werden können.

des englischen Features gilt Laurence Gilliam, der nach dem zweiten Weltkrieg bei der BBC eine Feature-Abteilung gründete."[25]

Das Feature, das neben dem Radio-Essay noch 1945 für eine neue literarische Form gehalten wird (auch in Verbindung mit den Autoren der Gruppe 47),[26] hat sich sehr bald neben dem literarisch sanktionierten Hörspiel als gleichberechtigte Kunstform erwiesen.[27] In den fünfziger Jahren gibt es überdies keine strikte Trennung von Feature und Hörspiel, die meisten Features haben unter dem Begriff Hörspiel debütiert.[28]

„Mit einer in den fünfziger Jahren einsetzenden institutionellen Verkrustung der anfangs flexiblen und wenig festgelegten Formen Feature und Radio-Essay ließ das Interesse vieler Autoren am Hörfunk nach."[29]

Mit dieser Entwicklung trennen sich collageartige Formen vom Hörspiel ab,[30] womit die literarischen Ausdrucksformen im Hörspiel für eine weitere Zeit dominierend wird.

„Zwar blieben Radio-Essay und Feature als Gestaltungsmöglichkeiten bestehen, Formkunst und Formexperiment traten aber gegenüber Berichten und Reportagen zur kritischen Darstellung eines aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit gewählten Themas in den Hintergrund."[31]

Trotz dieser Geschehnisse wird eine endgültige Trennung (in bezug auf gestaltende Mittel und den Einsatz dieser Mittel) dieser beiden Rundfunkgattungen nicht erreicht, obwohl diese in der Programmgestaltung so durchgezogen worden ist. Die neuerlichen Diskussionen um die Bezeichnungen Feature und Neues Hörspiel im Jahre 1969 haben gezeigt, daß diese Trennung nicht gänzlich gelungen ist.

„Ausschlaggebend für die erneute Diskussion (nach dem Unterschied zwischen Feature und Hörspiel, KL) um 1969 war das verstärkte Verwenden von dokumentarischem Material im Neuen Hörspiel, worin viele eine Verwandtschaft bzw. Gleichheit mit dem Feature sahen. Verwirrt wurde die Diskussion unter anderem durch eine undifferenzierte Verwendung des Begriffs 'Dokument', der aus dem Bereich der Literatur übernommen wurde, ohne die andersartigen Bedingungen im Rundfunk zu berücksichtigen."[32]

2.1.5.3.2. Neues Hörspiel

Im Gegensatz zum Feature, das trotz ähnlicher verwendeter akustischer Formen vom Hörspiel definitorisch größtenteils abgetrennt werden konnte, hat das Neue Hörspiel seine Verbundenheit zum Hörspiel wohl auch aufgrund der Wortwahl bewahren können.

„Die Einführung und Verwendung dieses Begriffes (im Jahre 1968, KL.) war für mich stets verbunden mit der Feststellung, mit der ich den 1969 herausgegebenen Band ‚Neues Hörspiel – Texte, Partituren‘ einleitete: 'Die Tendenzen, die das Neue Hörspiel charakterisieren sind nicht neu.

---

[25] VONWINCKEL, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 146). S. 92f.
[26] Vgl. HÜLSEBUS-WAGNER, Christa: Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises. Cobra Verlag. Aachen, 1983. (Cobra Medien 1). S. 241.
[27] Vgl. ebd. S. 246.
[28] Vgl. BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 95.
[29] HÜLSEBUS-WAGNER (Anm. 28). S. 244.
[30] Vgl. VONWINCKEL (Anm. 27). S. 92.
[31] HÜLESEBUS-WAGNER (Anm. 28). S. 245.
[32] Vgl. VONWINCKEL (Anm. 27). S. 158. Siehe auch ebd. S. 98.

> Neu sind gewisse Möglichkeiten, diese Tendenzen, die jahrelang ignoriert wurden, zu realisieren. Das Feld des Neuen Hörspiels ist offen'."[33]

Klaus SCHÖNING hat also nicht eine bestimmte Richtung aktualisieren, sondern eine größere Offenheit gegenüber zuvor getrennten Sparten erreichen wollen.[34] Diese Offenheit hat bald dazu geführt, daß Formen wie Literatur, Musik, Feature, Dokumentation, Report, Essay, Analyse u.a. im Neuen Hörspiel verbunden worden sind, ein Umstand der nicht überall auf Zustimmung gestoßen ist.[35] Neben diese Offenheit der Sparten treten folgende Merkmale: Gleichbehandlung von Stimme, Musik und Geräusch, Medienadäquatheit, Auflösung von Fiktion und Handlung sowie Charakterisierung als akustische Spielart konkreter Kunst.[36]

Die mit diesem Mix an neuen Möglichkeiten mit gelieferten neuen Hörspieldefinitionen bieten als gemeinsamen Nenner die Abkehr von der Vorstellung des reinen Wortkunstwerkes.

> „An die Stelle der einseitigen, weil an literarische Wertungen gebundenen Definition des Hörspiels als 'Wortkunstwerk' tritt die weitere Bestimmung als 'akustisches Kunstwerk, akustische Sprachveranstaltung, Hörtext, Hörsensation'. Die Grenzen zwischen Musik und Sprache verschieben sich."[37]

Diese Verschiebung ist Hand in Hand mit der Entwicklung neuer äußerer Formen im Hörspiel, wie das Schallspiel (ein Vorläufer des Neuen Hörspiels)[38], das Original-Ton-Hörspiel, das Hörspiel als Musik u.a.m. vorangeschritten. Beispielhaft beziehe ich mich nun auf diese drei Gattungsarten:

2.1.5.3.3. Schallspiel

Die von Friedrich KNILLI 1961 vorgebrachten Überlegungen zu einem totalen Schallspiel haben mitgeholfen, die oppositionellen Entwicklungen gegenüber der engen Verbindung von Hörspiel und Literatur voran zu treiben. Für das Schallspiel fordert er ein TOTALHÖRSPIEL,

> „... das sich der Mittel und Möglichkeiten der 'Musique concrète' genauso bedient wie der Mittel und Möglichkeiten der elektronischen Musik, ein ‚Totalhörspiel', das den Illusionismus des herkömmlichen Hörspiels überwindet und die Bühne aus der Phantasie des Hörers in das Zimmer des Zuhörers verlegt, ein ‚Totalhörspiel', das von der Vorstellung, Schallvorgänge hätten Schauplätze und Personen abzubilden, befreit ist, ein ‚Hörspiel', das ganz in der ‚Eigenwelt'

---

[33] SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 24 und S. 30.
[34] Vgl. ebd., S. 31.
[35] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 261.
[36] Vgl. MAURACH, Martin: Indexikalität, Gestaltbildung, Fiktionalität. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Neuen Hörspiels. Dissertation, Siegen, 1993. S. 12.
[37] GRAMER, Egon: Versuche mit dem neuen Hörspiel. IN: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 23/1971. Heft 5. Klett-Cotta Verlag. Stuttgart, 1971. S. 90.
[38] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 50f. und S. 129f. Paul Pörtners „Schallspiele" oder „Schallspielstudien" sind in den Jahren 1963 bis 1969 entstanden, daher zeitlich im Vorfeld eines Neuen Hörspiels.

konkreter Schallvorgänge spielt als ein diesseitiges und totales Schall-Spiel, das der Hörer, der zur ‚Außenwelt' dieser Schallvorgänge gehört, in ein diesseitiges und totales Hör-Spiel verwandelt."[39]

Friedrich KNILLI trägt jedoch nicht als Erster einen solchen Wunsch nach einem Schallspiel vor. Schon 1924 hat man in der Programmzeitschrift „Der deutsche Rundfunk" ein künftiges Rundfunkspiel gesucht, „dessen Zustandekommen wesentlich auf Wirkung eines akustisch-elektrischen Vorgangs beruht."[40] 1969 nimmt Paul PÖRTNER ebenfalls zum Schallspiel Stellung:

„Schallspiele setzen beim Hörer eine andere Einstellung voraus als die des rezeptiven, bloß hinhörenden Verhaltens: sie fordern eine Bereitschaft zum Mitvollziehen komplizierter Hörvorgänge. Nur wer sich einläßt auf ein Spiel mit dem Hören, das von den Hörgewohnheiten her als Störung abgewehrt wird, kann Schallformen erkennen, die nicht bedeutungslos sind, nicht bloßer Schall, sondern bedeutend in spezifischen lautlichen und rhythmischen Werten. Das Wie des Hörens ist das Was. Die Form ist der Inhalt. In diesem Verstand trifft sich das Schallspiel mit den Hör-Spielen der phonetischen Poesie, die seit Mallarmé eine Domäne des Gedichtes in vielen Feldern kultiviert.
Schallspiel bedeutet für den Autor: die Transferierung von Gehörtem in akustische Gebilde, in Schallereignisse, die für sich selbst sprechen."[41]

Ohne auf die Diskussion um die Definition des Schallspiels einzugehen, folgere ich mit HOBL-FRIEDRICH: „Das 'Schallspiel' stellt sich also, versucht man eine knappe Definition, als Derivat des Hörspiels dar, in dem die Tendenz zur Entstofflichung und Abstraktion die Sprache auf ihre Phoneme, sowie Klänge und Geräusche auf ihren Materialwert reduziert hat."[42]

2.1.5.3.4. Originalton-Hörspiel

„Der Begriff 'O-Ton' wird Anfang der siebziger Jahre im Zuge des 'Neuen Hörspiels' zum Programm."[43] Bei diesen Originalton-Hörspielen kommt es zu einer Verschiebung der Wertigkeit von für die Produktion herangezogenen Materialien: Vorlagen sind nun auf Tonband gespeicherte Originaltöne. In der Phase der Hörspielherstellung werden damit andere Arbeitsprozesse wichtiger. Grundlage für die Bearbeitung ist nicht mehr die schriftlich fixierte Vorlage, sondern die zumeist außerhalb des Studios aufgenommene Tonaufnahme, die dann im Studio endgefertigt wird. Der formale Ablauf sieht hier also anders aus als üblicherweise: Tonaufnahme (zumeist im Freien), danach Anfertigung eines Manuskriptes oder Notizenheftes und schließlich Tonbearbeitung im Studio.[44] Mit den Orginalton-Hörspielen ist versucht worden, den Hörer als Produzenten einzusetzen,

[39] KNILLI, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1961. S. 8.
[40] Zit. nach DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 129.
[41] PÖRTNER, Paul: Schallspielstudien. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 70.
[42] HOBL-FRIEDRICH, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen · Analysen. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nürnberg, 1991. S. 64.
[43] Vgl. DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 20.
[44] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 110 und S. 113.

ihm den Apparat Rundfunk zugänglich zu machen und die soziale Organisationsform Rundfunk als Medium der politischen Arbeit, als Ort des gesellschaftlichen Handelns darzustellen.[45]

Im Sinne BRECHT's oder BENJAMIN's will man damit eine Verringerung der Distanz zwischen Produzenten und Konsumenten mit Hilfe von künstlerischen Aspekten erhalten. Die verwendeten Originaltöne (meist Sprache und Geräusche) weisen beim Produkt Hörspiel dabei verstärkt auf den Manipulationscharakter des Mediums hin.[46] Hierin kann eine (ersichtlich auch in der Definition) deutliche Kehrtwendung zu den Ansätzen jenes Hörspieltyps gesehen werden, die als Bezugspunkte Literatur oder Theater herangezogen haben.

2.1.5.3.5. Musik als Hörspiel

Bereits bei Kapitel 2.1.3. habe ich mit HOBL-FRIEDRICH auf die verschiedenen Einsatzweisen von Musik verwiesen, darunter auf die Form MUSIK ALS HÖRSPIEL. Vor allem Mauricio KAGEL ist es gewesen, der diese Form im Hörspielproduktionsbereich etabliert hat.[47]

> „Lassen Sie mich den Satz aus dem Prospekt der Kölner Kurse vollständig zitieren: 'Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts. Voraussetzung dieses ureigenen Rundfunkgenres ist eine Übertragungsfähigkeit solcher Art, daß die Akteure – Sprecher, Musiker, Zufallsmitwirkende – nicht vor den Augen des Zuhörers agieren müssen, um die jeweilige Situation deutlich zu machen.<
> Und weiter schrieb ich: >Als Thema der Kölner Kurse 1970 wurde Musik als Hörspiel gewählt, da die Definitionen von Musik oder Hörspiel endlich nicht mehr stichhaltig scheinen, um scharfe Grenzen zu ziehen: Die Deutung von Klang und Wort ist im einen wie im anderen Falle verunsichert.'"[48]

Mit der Gleichbehandlung aller Schallerzeugnisse entgeht KAGEL hier den Einteilungsversuchen ins musikalische oder literarische Fach.[49] Die vorgenommene Überschreitung der klassischen Gattungsgrenzen hilft ihm wiederum, das Hörspiel dem akustischen Bereich zuzuweisen, womit er alte Ansätze aufgreift und gleichzeitig neuere vorgibt.[50]

---

[45] Vgl. KARST, Karl: Eine Kurzgeschichte. Das Hörspiel in Stichworten. IN: Konzepte. Zeitschrift für junge Literatur. Jg. 6, Dezember 1989. Nr. 8. Bundesverband junger Autoren. Essen, 1989. S. 42f.

[46] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Der Konsument als Produzent? AUS: SCHÖNING Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Arbeitsversuche. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1974. S. 36f.

[47] Unter dem Motto MUSIK ALS HÖRSPIEL hat Mauricio Kagel die VII. Kölner Kurse für Neue Musik veranstaltet. Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 137.

[48] Gespräch Mauricio KAGEL – Klaus SCHÖNING. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 228f.

[49] Vgl. auch SCHÖNING, Klaus: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? IN: Rundfunk und Fernsehen. 27 Jg./1979. Heft 4. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1979. S. 470. 1969 hat Friederike Mayröcker anläßlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden gemeint. „Eine Rezeption des Hörspiels, die 'in der Nähe musikalischen Genusses liegt', markierte einen äußersten Punkt eines eben noch an Literatur gebundenen Werkes."

[50] Vgl. METZGER, Heinz-Klaus/RIEHM, Rainer in Zusammenarbeit mit PETERS, Günter (Hg.): Musik-Konzepte. Heft 81. Autoren-Musik / Sprache im Grenzbereich der Künste. Edition text + kritik. München, 1993. S. 74f.

Neben diesen hier kurz angerissenen Möglichkeiten hat es auf dem Gebiet des Neuen Hörspiels natürlich weitere experimentelle Versuche gegeben, die nicht nur von ihrer Produktionsform sondern auch vom Namen her eine Abgrenzung zur Mediengattung Hörspiel gesucht haben, was sich in Bezeichnungen wie akustische Kunst, Radiokunst oder ähnliches mehr niederschlägt. Für heutige Hörspiel-Definitionen kann man mit Johann KAMPS folgern:

> „Gegenwärtig wird das Verhältnis von experimentellem Hörspiel und pluralistischer Programmgestaltung teilweise so interpretiert, daß dem Experiment eine Pilotfunktion für das Gesamtprogramm zugesprochen wird, als sei das avantgardistische Hörspiel sozusagen das Forschungszentrum, aus dem die Impulse und Anweisungen für die Gegenstände des Alltagsgebrauchs, (...)(kommen,KL)."[51]

Insgesamt zeigen die meisten dieser Nennungen, daß sie auf eine Form eines offenen Kunstwerks hinzielen, eines Kunstwerkes, das sich auch frei von Gattungsbegrenzungen macht, das statt auf Singularität der Aussagen auf eine Pluralität der Möglichkeiten hinarbeitet.[52]

2.1.5.4. Hörspiel als Gattungs-(Ober-)begriff

Bei all diesen Entwicklungen im Hörspielbereich bleibt natürlich die Frage: Was kann man noch unter die Bezeichnung Hörspiel unterordnen, was ist eine Grenzform und was fällt nicht darunter? Es läßt sich auch heute noch nicht sagen, was eine Grenzform des Hörspiels darstellt. Dies wird deutlich, wenn man die Grenzziehungen von zwei großen Rundfunkgesellschaften heranzieht, dem Westdeutschen (WDR) und Norddeutschen Rundfunk (NDR).[53] Ähnliches gilt für die Entwicklungen auf dem Gebiet des Neuen Hörspiels, des Schallspiels oder der Musik als Hörspiel, die teilweise ebenso als Grenzformen des Hörspiels angesehen werden.[54] Daneben gibt es noch eine Reihe von Bezeichnungen zum Hörspiel, die motivisch oder thematisch begründet sind.[55] Hier plausible

---

[51] KAMPS, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. AUS: KOEBNER, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, [2] 1984. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 405). S. 379.

[52] Vgl. SANNER, Rolf: Zur Struktur des literarischen Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. 17 Jg., 1967. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1967. S. 185. „Denn das moderne Hörspiel entzieht sich einer eindeutigen Definition ebenso wie der moderne Roman, das moderne Theater, die moderne Lyrik."

[53] Vgl. WESTDEUTSCHER RUNDFUNK Köln – Bibliothek –: Das Hörspiel. Ein Literaturverzeichnis. Teil 1-3. Teil 2: Sekundärliteratur. Bearbeitet von Klaus-Dieter EMMLER. 1978. (Kleine Rundfunkbibliothek. Literaturnachweise aus den Beständen des WDR. H. 1,2). S. 79ff. Vgl. auch ROSENBAUM, Uwe: Norddeutscher Rundfunk (Hg.): Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte – Tondokumente – Literatur. Verlag Hans-Bredow-Institut. Hamburg, 1974. S. 297ff.

[54] Vgl. APPENZELLER, Heinz: Literatur und Massenmedien. Neue Mittel und Möglichkeiten akustischen Erlebens. Sprechstück – Sprechtext – Hörtext – Hörspiel – Schallspiel. Mit Darlegungen von Ferdinand Kriwet, Hansjörg Schmitthenner, Helmut Heissenbüttel, Reimar Lenz, Wolf Wondratschek und Klaus Schöning. IN: Schweizer Rundschau. Zeitschrift für Geistesleben und Kultur. 70 Jg., 1971. Union Druck und Verlag. Solothurn, 1971. S. 28.

[55] Vgl. dazu etwa FRANK, Armin: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Carl Winter Verlag. Heidelberg, 1963). S. 190. Oder KLOSE, Werner: Didaktik des Hörspiel. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1974. S 54ff. und 71ff.

Grenzziehungen zu setzen, ist nicht einfach, auch nicht für die Literaturwissenschaft, die sich intensiv mit dem Hörspiel beschäftigt hat. Während aber zu einem früheren Zeitpunkt die dem Hörspiel gegenüber erwiesene Zuneigung durch die Literaturwissenschaft möglicherweise gut für diese Gattung gewesen ist – denn der von der Literaturwissenschaft ausgesprochene Kunstanspruch des literarischen Hörspiels hat auch den anderen Unter-Gattungen dieser Medienform zu einer künstlerischen Wertschätzung verholfen[56] –, ist für die Literaturwissenschaft in ihrer heutigen Situation die einstige Position zu einem möglichen Stolperstein geworden – denn durch die praktizierte Öffnung dieser Mediengattung, über die literarische Form hinaus, haben sich die von den Literaturwissenschaftern herangezogenen Kriterien aufgelöst[57].

> „Schließlich erklärte man das Hörspiel zur literarischen Mischform, weil und obwohl man gemerkt hatte, daß die Termini der Literaturwissenschaft nicht mit der elektroakustischen Realisation dieses Spieles zur Deckung gebracht werden können. Ein Mann wie Hans Flesch hatte dagegen schon 1929 betont, er sei überzeugt, 'daß das Hörspiel weder Theaterstück noch Epos noch Lyrik sein wird'. Immerhin hielt die Verlegenheitsdefinition von der Mischform das Spielfeld offen." [58]

Dieser Aspekt, das Hörspiel als eine Mischform zu sehen, hat weniger der Literaturwissenschaft eine Öffnung verschafft,[59] als er den Autoren die Möglichkeit gebracht hat, sich selbst auf die akustische Realisation ihrer Texte einzulassen.[60]

2.1.5.5. Das Hörspiel im Programmschema

Das Entstehen unterschiedlichster Gattungsnamen hat neben den schon erwähnten Gründen auch eine Ursache in der Erfüllung von gesetzlichen bzw. von Programm-Auflagen. Bereits in Kapitel 2.1.2. habe ich wichtige Programmgrundsätze genannt: Bildung, Unterhaltung, Information und Kultur. Genau für diese Schwerpunkte sind Hörspiele entstanden. Viele einzelne in diesem Zusammenhang entstandene Hörspielbezeichnungen sind lediglich Übernahmen anderer Medienformen, sehr viele Bezeichnungen sind in Verbindung mit dem Unterhaltungshörspiel entstanden. Gerade für das Feld der Unterhaltung hat man von Beginn an Hörspiele geschaffen, die weniger den künstlerischen oder ästhetischen Aspekt der Mediengattung berücksichtigt haben als vielmehr den gesetzlichen. Neben den Unterhaltungshörspielen sind von Anfang an auch Bildungshörspiele[61] gesendet worden. Einige Benennungen heißen in diesem Zusammen-

---

[56] Vgl. SOPPE (Anm. 7). S. 9.

[57] SCHÖNING: Akustische Literatur (Anm. 51). S. 473. „Je 'literarischer' der Text, um so größer die Gelegenheit, ihn weiterhin nach Kriterien der geschriebenen Literatur zu beurteilen. Je 'unliterarischer', je mehr von den konstitutiven akustischen Ausdrucksmitteln her notiert, je geringer die Chance, ihn, ohne seine akustische Realisation gehört zu haben, adäquat zu interpretieren."

[58] KLIPPERT, Werner: Elemente des Hörspiels. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. S. 5.

[59] Da hilft es nun wenig, wenn Schöning eine adäquate Verfahrensweise der Literaturwissenschaft gegenüber dem Hörspiel unter Berücksichtigung mehrerer Forschungsbereiche fordert . Vgl. SCHÖNING: Akustische Literatur (Anm. 51). S. 473f. So bezieht er etwa Erkenntnisse von Phonologie, Morphologie, Typologie, Rezeptionsforschung mit ein.

[60] Vgl. ebd., S. 469.

[61] Eine solche Form von Bildungshörspielen sind die „Hörmodelle" von Walter Benjamin gewesen, die dazu gedient haben, „die Hörer gewisse Techniken des Verhaltens in typischen Konfliktsituationen des modernen Lebens zu lehren" (Benjamin zit. nach DÖHL: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel (Anm. 5). S. 165.

hang: Komödie, Unterhaltungsstück, Rundfunksingspiel, Historienspiel, Funkballade, Zeitstück, Kinderhörspiel, Kriminalhörspiel, Sience-Fiction-Hörspiel, Wild-West-Stücke, Sensationshörspiel.[62] Das Unterhaltungshörspiel kann für sich beanspruchen, gegenüber anderen Hörspielarten immer den zeitlich größten Teil im Hörspielsendeprogramm ausgefüllt zu haben. Oft wird bei der Hervorhebung des literarischen Hörspiels und des Erfolges des Hörspiels in den fünfziger und frühen sechziger Jahren vor allem auf diese Tatsache vergessen.[63] Mit dem Einfluß des Fernsehens ist man dazu übergegangen, für das Unterhaltungshörspiel eine neue Form von Unterhaltung zu suchen, eine Unterhaltung ohne Aura."[64] Mit Hörspielproduktionen der Gattung Neues Hörspiel hat man schließlich diese neuen Formen von Unterhaltung gefunden, und damit die negative Bewertung von Unterhaltung hinterfragt.[65]

Die Versuche der Neudefinition von Unterhaltung im (Neuen) Hörspiel haben dennoch nichts daran ändern können, daß das Hörspiel als Kunstform/Kunstgattung wesentliche Anregungen außerhalb der Formen des Unterhaltungshörspiels erhalten hat.

2.1.5.6. Hörspiel-Definitionen und deren ästhetische Grundlagen

Schon 1933 hat Arno SCHIROKAUER gemeint: „Der Begriff Hörspiel gestattet jedem, alles, was er will oder kann, darunter zu verstehen."[66] Diese Aussage wird verständlich, wenn man den fünf Spuren nachfolgt, die Reinhard DÖHL für die Vorgeschichte einer Radiophonie aufgenommen hat. In dieser Vorgeschichte finden sich so unterschiedliche Ansätze wie der kleine Essay von Guillaume APOLLINAIRES, der als Prospekt einer ästhetischen Entwicklung zur Synthese der Künste gelten kann, oder die Formen der konkreten Musik, wie sie beispielsweise um 1930 Paul HINDEMITH und Ernst TOCH mit instrumental verwendeten Grammophonen experimentierend erprobt haben.[67] Werner KLOSE geht noch weiter zurück und findet erste Vorläufer des Hörspiels schon bei antiken Rednern, germanischen Barden, ritterlichen Sängern oder in der christlichen Mission.[68] Derartige Hinweise auf Vorformen sind natürlich Spekulationen, wie es auch ein sinnloser Versuch wäre, einen einzigen Definitionsbegriff zum Hörspiel als den eigentlichen herauszuheben. In den Anfangsjahren ist das Hauptaugenmerk noch darauf gelegt worden, das technische Medium Rundfunk als ein Kunst

---

[62] Vgl. etwa nur die Texte von SCHÖNING: Akustische Literatur (Anm. 51). S. 472 oder KNILLI (Anm. 41). S. 109. Weiters DÖHL: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel (Anm. 5). S. 165-167. Neben den meisten schon genannten Unterhaltungshörspielen haben noch als solche gegolten: Verbindungen von Sport und Hörspiel, Familien-Serien, akustische Filme (Braun) u.a.m.

[63] HEISSENBÜTTEL, Helmut: Horoskop des Hörspiels. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 24. „Zweifellos hat von Beginn der Rundfunksendungen bis heute ein bestimmter Teil der Hörspielproduktion der Unterhaltung gedient, und man kann nichts über das Hörspiel sagen, wenn man diesen für das Programm durchaus wichtigen Teil einfach wegläßt und sich nur auf das beschränkt, was man als die künstlerisch einwandfreien Produkte, als das 'eigentliche Hörspiel' ansieht."

[64] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 32.

[65] Vgl. VONWINCKEL (Anm. 27. S. 153.

[66] SCHIROKAUER zit. nach DÖHL: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels (Anm. 5). S. 168.

[67] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 26). S. 42–46.

[68] Vgl. KLOSE (Anm. 58). S. 21f.

produzierendes Medium darzustellen (auch ohne daß die eigentlichen Medienproduzenten dies als dringlich angesehen haben). Mit diesen Definitionen ist vor allem versucht worden, sich gegenüber den bereits etablierten Medienangeboten, die als Kunstformen gehandelt worden sind, zu behaupten. Spätere Definitionen bieten viele unterschiedliche Erklärungen an. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß sich im Laufe der Jahre in den Rundfunkanstalten sehr viele unterschiedliche Hörspielformen entwickelt haben. Vor allem zeigen die Definitionen aber eines: Mit den vorgenommenen Grenzziehungen beim Oberbegriff Hörspiel hat das Hörspiel als Produkt/Medienangebot im Laufe der Jahre bei den unterschiedlichen Hörspielformen (z.B. Neues Hörspiel) spezielle Schemata entwickelt, die zur Weiterentwicklung der gesamten Mediengattung Hörspiel geführt haben.

Gleichzeitig zeigen die definitorischen Grenzziehungen deutlich, daß diese **Begriffe und** die mit ihnen **in Verbindung stehenden Medienangebote/Mediengattungen nur** dann **Geltung erlangen** können, wenn sie **intersubjektiv mit Konsens oder Dissens bestätigt werden**. Das heißt für das Hörspiel und die Entwicklung des Hörspiels im Zusammenhang mit dem Medium Rundfunk folgendes: Das Hörspiel als Mediengattung/-angebot kann seine Geltung, also seine Wertschätzung und Bedeutung, nicht allein durch wie immer geartete Formen der technischen Anwendungen erhalten. Es kann seine Geltung auch nicht durch einzelne realisierte Aussendungsprodukte erhalten, die in der Produktionsphase unterschiedliche Materialien und unterschiedliche semiotischen Kommunikationsinstrumente benötigen. Schließlich kann das Hörspiel seine Geltung nicht mit jenen Bedingungen erlangen, die Voraussetzungen für das Arbeiten von Hörspielproduktionsstellen im Rundfunk sind. Seine **Geltung kann das Hörspiel** allein **in** der **persönlichen Auseinandersetzung mit** all diesen **medialen Bedingungen** und **unter Berücksichtigung intersubjektiver Übereinkünfte erhalten**.

Wie sehr nun diese Übereinkommen nicht nur von Faktoren des Mediums abhängen, sondern auch von einem bestimmten Kreis von Personen beeinflußt werden, zeigen die nächsten Kapitel. Hier sollen in einem zweiten Schritt weitere komplexe Zusammenhänge zwischen Medienvermittlung und Vermittlungsweisen (im Sinne des Dispositivs) dargestellt werden. Darüber hinaus bieten diese Kapitel weitere Anknüpfungspunkte für medienästhetische Ansätze. Davor jedoch möchte ich die bisherigen Ergebnisse in bezug auf meine theoretische Grundlagen für den Medienbereich noch einmal zusammenfassen.

2.1.6. Zusammenfassung des Medienteils

Folgende praktische Voraussetzungen und Prozesse haben zu einer Veränderung von Wissenstypen und Machtverhältnissen bei hörspielästhetischen Konzepten führen können:

Abb.2.5 Allgemeine und besondere praktische Medienvoraussetzungen zur Veränderung von Wissenstypen und Machtverhältnissen

ALLGEMEINE PRAKTISCHE VORAUSSETZUNGEN *	
TECHNIK	- Hörspiele können ohne technische Geräte und Materialien nicht verwirklicht werden. Dies gilt für die Herstellung (Aufnahme und Bearbeitung von Tonträgern), die Verbreitung (Übermittlung des Tonmaterials) und den Empfang (Umwandlung und Wiedergabe dieses Materials). - Elektrische (hochfrequente) Wellen müssen in für Menschen hörbare (niederfrequente) Schallwellen umgewandelt werden, womit dieses Medium das Hören anspricht. - In der Herstellungsphase kann durch die Technik das Hörspiel gestaltet werden, während in der Empfangs- und Verbreitungsphase es nur möglich ist, das bereits fertiggestellte Hörspiel gegenüber vorherigen Zuständen verbessert zum Hörereignis zu bringen. - Als technische und akustische Möglichkeiten stehen in der Herstellungsphase unterschiedliche Elemente zur Verfügung (dzt. z.B. Mikrophon, Blende, Schnitt, Mischpult, Magnetophon, Stereophonie, Räume u.a.).
ORGANI-SATION	- Seit der Einführung von öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten senden nur noch diese Stationen Hörspiele. - Die Punkte Information, Bildung, Unterhaltung und Kultur sind dem Rundfunk gesetzlich vorgeschrieben worden, so daß sie in den Programmen dieser öffentlich-rechtlichen Anstalten aufscheinen müssen (z.B. Rundfunkurteile durch das Bundesverfassungsgericht in Deutschland). - Allgemeine Programmrichtlinien dienen bei den einzelnen Sendern als praxisnahe Interpretationshilfe für den Programmauftrag (z.B. spezielle Programmschemata für Kultursender wie Ö1). - Das Hörspiel hat nur in dem durch die Rundfunkanstalten ermöglichten Rahmen (so z.B. rechtliche, ökonomische Bedingungen, Frequenzen, Sendeschienen, Medienkonkurrenz, Hörerbedürfnisse) seine Gestalt erhalten können. - Im Hörfunkbereich gelten die Hörspiele als die Programmelemente mit den höchsten Produktionskosten.
SEMIOTI-SCHE K.I.	- Die semiotischen Kommunikationsinstrumente sind in zwei Phasen wichtig: der Herstellungs- und der Empfangsphase. In der Herstellungsphase helfen sie das Aussendungsprodukt mitzugestalten und in der Empfangsphase dienen sie zur Strukturierung des Gehörten. - Den Instrumenten (gesprochene Sprache, Musik und Geräusche) ist im Hörspiel eines gemeinsam: Die Wahrnehmung wird auf den Hörsinn reduziert. - Die Bedeutungsfunktionen vieler Zeichen sind nicht nur kognitiv, sondern ebenso emotial oder konnotativ. Dabei werden diese Zeichen durch Konventionen festgesetzt und unterliegen einer kulturellen Übereinkunft. - Schallwellen (Gesprochene Sprache, Musik und Geräusche) lassen sich nach mehreren Merkmalen, den sogenannten „prosodischen Eigenschaften“, modulieren: nach Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Änderungen der Geschwindigkeit und durch Pausen. - Diese drei semiotischen Kommunikationsinstrumente werden im Hörspiel zumeist in kompositorischer Weise gebraucht. Daher ist eine reduzierte Betrachtung nur eines dieser Elemente nicht sinnführend. - Es besteht ein Unterschied zwischen der im Hörspiel gesprochenen und im Manuskripttext geschriebenen Sprache. - Der Einsatz dieser Instrumente hängt vor allem von der gewählten Hörspielgattung, den herangezogenen Vorgaben (z.B. Manuskript), den zum Einsatz gebrachten Produzenten (z.B. Sprecher, Regisseur) und den Erwartungshaltungen der Hörer ab.
MATE-RIALIEN	- Beim Hörspiel bestimmen die Materialitäten nicht nur die Art der Wahrnehmung, sondern, daraus resultierend, auch die Art des Umgehens, des Beurteilens dieses Mediums. - Unterschiedliche Materialitäten, also Materialien (u.a. Papier, Tonbänder, Schallplatten, CD´s aber auch Schallwellen, elektronische Wellen) und Materien (Sprache, Musik, Geräusche), werden im Hörspiel einem Medienwechsel unterzogen. - Beim Medienwechsel können einzelne Dimensionen zu einer Änderung von Wahrnehmung und

Beurteilung führen: 1. Verschiebungen beim Verhältnis von Fiktion und Realität. 2. Verschiebungen beim Verhältnis künstlerische Komplexität, Originalität und Redundantes, Genormtes. Weiters kann ein Medienwechsel hervorrufen: 3. Umstrukturierung von Assoziationsabläufen und Bedeutungsfeldern. 4. Unterschiedliche Grundlagenbewertung bei der Heranziehung von Materialien und Materien. 5. Wechsel von Handlungsrollen bei zeitlich und räumlich veränderten Strukturen.
- Am Text, an den Vorlagen der verschiedenen Personen können im Prozeß der Herstellung und Bearbeitung strukturelle Veränderungen durchgeführt werden. Aber auch einzelne Aufnahmebänder, CDs oder ähnliche Materialien dienen lediglich als Grundstock für die weitere Bearbeitung der Stimmen, Geräusche oder Musikstücke durch Tontechniker im Tonstudio. Alle diese Vorgehensweisen, wie auch die veränderten Grundlagen der einzelnen Materialien, können die Vorstellung, weil Handlungsmöglichkeit der einzelnen Personen, beeinflussen.
- Die Verarbeitung von Hörspielen (z.B. Hörspielkritik) ist abhängig von den dafür herangezogenen Materialien.

MEDIEN-GATTUNG

- Medienangebote sind mediale Selektionsofferten, die kommunikative und kognitve Prozesse, die über kollektives Wissen vermittelt sind, miteinander strukturell koppeln, indem mündliche, schriftliche und andere mediale Formen von Materialitäten beobachtbar auf vorhergehende folgen.
- Medienangebote enthalten ihre Bedeutung nicht in sich selbst, sondern Bedeutungen werden ihnen von Kommunikanden attribuiert.
- Das Wort Hörspiel verweist auf eine Gattungsbezeichnung und gilt als Oberbegriff für unterschiedliche Hörspielarten.

BESONDERE PRAKTISCHE PROZESSE *

TECHNIK

-Nicht alle technischen Entwicklungen haben zur gleichen Zeit in allen Rundfunkanstalten eingesetzt werden können bzw. hat man bei Vorhandensein einsetzen wollen (z.B. Magnetophon).
- In den einzelnen Phasen der Herstellung, Verbreitung und des Empfangs hat es zeitlich unterschiedliche Entwicklungsschritte gegeben (z.B. Stereophonie).
- Der Hörfunk hat von Beginn an in Konkurrenz und Differenz zu bereits vorhandenen Medien gestanden (z.B. Film, Theater).
- Mit der Entwicklung der UKW-Technik (Dtschld. 1950, Öst. 1959) ist es möglich geworden, mehrere Sendeschienen, und damit die Programmspezialisierung (z.B. Unterhaltungssender, Kultursender) einzurichten.
- Die technische Entwicklung des Fernsehens hat auch den Hörfunk und dessen Programme beeinflußt (z.B. das Unterhaltungshörspiel).
- Am Beginn der Hörspielproduktion ist es darum gegangen, die technischen Möglichkeiten erst kennenzulernen und zu lernen, wie man sie gezielt einsetzt (z.B. Geräuschtestsendungen).
- Das Hörspiel hat am Beginn nur als Live-Hörspiel technisch realisiert werden können, womit bestimmte Produktionsszenarien vorgegeben gewesen sind. (z.B. theaterähnliche Aufführungen).
- Die Produktion eines Hörspiels auf einem Tonfilmstreifen (1929/30) hat die Möglichkeit der nachträglichen Bearbeitung des Materials vorausgenommen. Dieses Verfahren ist aus Kostengründen nicht weiter angewendet worden.
- Erst die Entwicklung des Pilotton-Verfahrens (1963) für die Übermittlung von stereophonen Aufnahmen hat das räumliche Hören möglich gemacht (z.B. später Quadrophonie).
- Der Einsatz von technischen Mitteln verlangt heute ein hohes Maß an technischem Wissen und viel praktische Erfahrung.

ORGANI-SATION

- Am Beginn der Hörspielproduktionen haben einzelne Personen viele Produzentenrollen übernommen, beim Neuen Hörspiel ebenfalls (z.B. die Rollen: Regisseur, Autor und Tontechniker).
- Die Rundfunkorganisationen haben in den ersten Jahren vor allem das gesendet, womit man neue Hörer gewinnt. Das Hauptinteresse hat in den ersten Jahren daher nicht der Entwicklung des Hörspiels, sondern der finanziellen Absicherung gegolten.
- Während das Hörspiel in den fünfziger Jahren in Deutschland einen Boom erlebt hat, ist es in Österreich erst Jahre danach relevant geworden.
- Mit der Inbetriebnahme der Privatradios hat sich der finanzielle Druck für öffentlich-rechtliche Radiostationen verstärkt. Dies hat sich u. a. auf die teuren Hörspielproduktionen ausgewirkt (z.B. Hörspiel).
- Das Hörspiel ist nicht nur von der Programmvielfalt, sondern auch von den Aussendungszeiten vor allem in den letzten Jahrzehnten ins Abseits gerutscht.
- Die Nutzung des Hörfunks durch die Hörer zeigt, daß sich der Hörfunk zu einem Begleitmedium über den ganzen Tag (vor allem von 6.30 bis 21.00 Uhr) entwickelt hat.
- Das Radio läuft heute meist nebenbei, und es hilft, das Alleinsein erträglicher zu machen und Menschen in bestimmte Stimmungen zu versetzen.
- Es gibt unterschiedliche Hörertypen: u.a. Vielhörer, Vormittagshörer, Frühhörer, Gelegenheitshörer, Wenighörer.

SEMIOTI-

- Am Beginn der Hörspielproduktionen sind die drei Instrumente gleichwertig eingesetzt worden. Ab Ende der zwanziger Jahre ist vorwiegend die Sprache eingesetzt worden. Mit der Entwicklung des

SCHE K.I.	Neuen Hörspiels ist es wieder zu einer Gleichbehandlung dieser Instrumente gekommen. Derzeit geben bereits die Sendeschienen den Einsatz dieser Instrumente im wesentlichen vor. - Die Hervorhebung des Gesprochenen ist möglich durch: melodische, dynamische, temporale und artikulatorische Qualitäten, Rhetorische Gliederung, Intonation, ideolektale Merkmale, Einstellung der Person zur Aussage. - Hervorhebung des Musikalischen: durch prosodische Eigenschaften, Harmonie, Klangfarbe, Klangspannung zweier oder mehrerer Instrumentalfarben oder -gruppen, Ausdrucksebene der Singstimme. - Hervorhebung der (natürlichen, elektronisch erzeugten oder stilisierten) Geräusche: durch solche bei der Musik genannten Formen. - Die Stimme im Hörspiel übernimmt den kommunikativen oder informativen, auf den Inhalt - bezogenen Teil und kann als Klangelement eingebracht werden. - Musik im Hörspiel wird dem Text unterlegt oder steht textfrei und kann dabei unterschiedliche Funktionen illustratorischer oder motivischer Art übernehmen wie auch als Ersatz für Geräusche oder Ausdrücke dienen.
MATE- RIALIEN	- Am Beginn der Hörspielproduktionen (Live-Hörspiele) sind alle Personen anwesend gewesen. Damals ist es zu keinem Materialitätenwechsel gekommen. - Mit dem Einreichen von Manuskripten und der späteren Bearbeitung, bei der lange Jahre der Manuskripttext unverändert übernommen worden ist, sind die verschiedenen semiotischen Kommunikationsinstrumente (vor allem Sprache) einem Medienwechsel unterzogen worden. - Das Originalton-Hörspiel hat als Vorgabe statt eines verschrifteten Textes ein Tonband gehabt, das im Studio weiter bearbeitet worden ist.
MEDIEN- GATTUNG	- Das Wort Hörspiel hatte im Laufe der Geschichte dieser Gattung unterschiedliche Definitionen und Funktionen zugeschrieben bekommen. - Das Hörspiel ist als akustische, durch den Hörfunk selbst produzierte Kunstform gehandelt und als solche zuerst von Theoretikern dem Hörfunk vorgeschlagen worden. - Das Hörspiel ist mit anderen Kunstformen verglichen worden, und andere Medienformen haben dem Hörfunk als Anschauungsmaterial für das eigene Gestalten gedient. Folgende Bezüge sind hergestellt worden: Hörspiel und Literatur; Hörspiel und Theater; Hörspiel und akustische Kunst; Hörspiel und Feature, Hörspiel und Neues Hörspiel. - Als Mediengattung ist das Hörspiel ist von anderen radiogenen Formen abgegrenzt worden, wie z.B. vom Sendespiel, Feature, Schallspiel, von der akustischen Kunst. - Die Hörspiel-Definitionen haben sich (ideologisch und interessengeleitet) auf Bereiche wie semiotische Kommunikationsinstrumente, Technik, Literatur usw. bezogen.

* Die hier unter dem Titel „Allgemeine praktische Voraussetzungen" aufgelisteten Punkte dienen vor allem dazu, jenes Beziehungsgeflecht offenzulegen, in dem das Hörspiel institutionell verankert ist und jene Bedingungen anzugeben, die zur Entfaltung von Wahrnehmungsstrukturen führen können. Unter dem Titel „Besondere praktische Prozesse" sind wiederum jene Punkte aufgelistet, die den Inhalt der Hörspielvermittlung verändert haben. Alle diese Punkte sind nur partiell wirksam geworden, und zwar im Zusammenhang mit den Handelnden, im speziellen Fall mit Hörspiel-Handelnden, die über ihre Handlung wiederum die Vermittlungsweisen nach innen und außen tragen.

2.2. Die Literatur und das Hörspiel

> Hörspiele werden von den im Literatursystem Handelnden nach der Ästhetik-Konvention beurteilt.

Diese streng im Sinne der Empirischen Literaturwissenschaft (ETL) aufgestellte These besitzt folgenden Hintergrund: Die ETL untersucht Handlungen nachstehender vier Handlungsrollen von im Literatursystem tätigen Personen[1]:

- Eine Literarische **Produktion** umfaßt alle Handlungen, durch die ein literarisches Produkt erstellt wird, das der Produzierende auf Grund der von ihm vertretenen ästhetischen Maßstäbe für literarisch hält.
- Eine Literarische **Vermittlung** umfaßt alle Handlungen, durch die ein literarisches Produkt anderen Handelnden (Aktanten) in geeigneter medialer Form zugänglich gemacht wird.
- Eine Literarische **Rezeption** umfaßt alle Handlungen, durch die Rezipienten ein vermitteltes Produkt, das sie nach ihren ästhetischen Maßstäben für literarisch halten, „aufnehmen" und diesem Bedeutung(en) zuordnen.
- Eine Literarische **Verarbeitung** umfaßt alle Handlungen, in denen einem für literarisch gehaltenen Produkt ein anderes Produkt zugeordnet wird, welches das literarische Produkt inhaltlich wiedergibt, beschreibt, bewertet oder analysiert.

Die verschiedenen Aktivitäten oder Handlungen, die im Rahmen dieser vier Handlungsrollen geleistet werden, hängen im Sinne der ETL auf genau darstellbare Weise miteinander zusammen, sind stets und notwendig aufeinander bezogen, gehen auseinander hervor und modifizieren sich gegenseitig.[2] Um diese Handlungen zu erforschen ist es in der ETL notwendig, die Handlungen auf die einzelnen Handlungsrollen und nicht auf Personen als Handelnde zu projizieren oder anders gesagt: Der Beobachter muß feststellen, welche Handlung einer Person auf welche Handlungsrolle zuzuschreiben ist. Gleichzeitig gilt es in der ETL zu beachten, daß als Grundlage der Steuerung dieser Handlungen zwei Makro-Konventionen angesehen werden, die Ästhetik-Konvention und die Polyvalenz-Konvention.[3]

Die ÄSTHETIK-KONVENTION besagt: Wer im Literatur-System bzw. in bezug auf literarische Texte (bzw. auch literarische Phänomene oder Medienangebote) handelt, der soll sprachliche Handlungen mit Behauptungsanspruch in literarischen Texten nicht in erster Linie danach beurteilen, ob sie in seinem Wirklichkeitsmodell wahr oder falsch sind, sondern literarische Texte (bzw. auch literarische Phänomene oder Medien-

---

[1] SCHMIDT, Siegfried J.: „Das Wahre, Schöne, Gute"? Literatur als soziales System. IN: FUNKKOLLEG Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Studienbrief 8. Verlag Beltz. Weinheim und Basel, 1991. S. 19.

[2] Vgl. ebd.

[3] HAUPTMEIER, Helmut/SCHMIDT, Siegfried J.: Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1985. S. 17f.

angebote) und ihre Bestandteile solchen Bedeutungsregeln und Bewertungskategorien unterziehen, die in seinem Verständnis als poetisch wichtig gelten.

Die POLYVALENZ-KONVENTION besagt: Aktanten im Literatur-System haben die Freiheit, literarisch eingeschätzte Texte (bzw. auch literarische Phänomene oder Medienangebote) so zu behandeln, wie es für ihre Bedürfnisse, Fähigkeiten, Intentionen und Motivationen optimal ist. Sie gehen dabei nach einer spontan realisierten und subjektiv plausibilisierten Lesart vor.[4]

In Rahmen der Weiterentwicklung der Empirischen Literaturwissenschaft ist der Vorschlag gemacht worden, anstelle von einer Literaturwissenschaft von einer Medien(kultur)wissenschaft zu sprechen. Ich nehme hier diesen Vorschlag auf und spreche deshalb nicht von literarischen, sondern von **medienkulturellen Handlungen**. Außerdem spreche ich anstelle von literarischen Produkten von **kulturspezifischen Medienangeboten**. Diese Begriffs-Erweiterung ermöglicht mir den Einbau der im Abschnitt Medien eingeführten Faktoren des **abstrakten Medienbegriffs** (z.B. semiotische Kommunikationsinstrumente). Diese Faktoren bilden dabei jene Grundlagen **(=Handlungsvoraussetzungen)**, auf die im Medienkultursystem Handelnde gleichsam reagierend ihre eigenen hörspielästhetischen Konzepte aufbauen können.

Diese von mir im Sinne der ETL durchgeführte Begriffserweiterung macht dann Sinn, wenn die ETL ihren eigenen Vorschlägen und den bereits durchgeführten Überarbeitungen der Grundlagentheorie folgt, und somit die Empirische Literaturwissenschaft zu einer **Empirischen Medien(kultur)wissenschaft** macht. Es stellen sich für mich mit dieser Erweiterung folgende Fragen erneut bzw. neu: Wie agieren die einzelnen Handelnden innerhalb dieser Handlungsrollen bzw. welches Rollenverständnis besitzen diese Handelnden – und zusätzlich, gibt es neben ästhetischen und literarischen Komponenten auch Rahmenbedingungen wie Machbarkeit, Nützlichkeit, Praktizierbarkeit u.a. Ich vermute, daß Handlungen im Zusammenhang mit den vier Handlungsrollen von Aktanten auch nach anderen Gründen als den beschriebenen Konventionen durchgeführt werden. So könnten bei den im Felde des Hörspiels tätigen Handelnden innerhalb der einzelnen Handlungsrollen etwa folgende Momente wichtig werden:

- Produzenten (hier Tontechniker) benutzen die immer differenzierter werdende Studiotechnik unterschiedlich, so z.B. um damit die Literatur in den Vordergrund zu rücken oder die Technik selbst hervortreten zu lassen.

---

[4] Norbert Groeben hat 1982 (zuvor schon 1980) auf eine schwache Polyvalenz-Konvention hingewiesen, die davon ausgeht, daß der Rezipient als Subjektklasse (d.h. verschiedene Leser oder ein und derselbe Leser zu identischen oder verschiedenen Zeitpunkten) mehrere Textbedeutungen für ein und dasselbe Textformular konkretisiert. 1984 hat Siegfried J. Schmidt diese Anregung übernommen.
Vgl. GROEBEN, Norbert: Methodologischer Aufriß der Empirischen Literaturwissenschaft. IN: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. (SPIEL) Jg. 1. Heft 1. Siegen. 1982. S.33f., sowie SCHMIDT, Siegfried J.: Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik. IN: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. (SPIEL) Jg. 3. Heft 2. Siegen, 1984. S. 315.

- Vermittler von Literatur machen ihre Mediengattung nicht nur medial zugänglich, sondern fordern darüber hinaus z.B. über Hörspieltagungen oder Hörspielpreisausschreiben diese öffentlich ein bzw. forcieren diese.
- Rezipienten hören und bevorzugen trotz intensiver Anstrengungen der Hörfunkanstalten, die das literarische Hörspiel als künstlerisch wertvoll hervorheben, vor allem das unterhaltende Hörspiel.
- Verarbeiter wenden sich wegen des Verlusts an Hörspielhörern und der Schwierigkeit des Umgangs mit den neueren Hörspielformen, wie dem Neuen Hörspiel, anderen Medien zu.

In diesen Fällen könnte es den Handelnden – neben der Einstellung, daß das Hörspiel poetische Essenz besitzt – möglicherweise um soziokulturelle oder sozialpolitische Interessen bzw. persönliche Vorlieben gehen, die mit einem Literatur- und Medienkulturbetrieb nur peripher etwas zu tun haben. Daneben können einzelne Handlungen auch mehrere rollenspezifische Aufgaben erfüllen, wenn z.B. ein Dramaturg durch Einstreichung eines vorgelegten Manuskripttextes nicht nur den vorgelegten Text-Korpus und damit das Produkt verändert, sondern gleichzeitig zensorische Maßnahmen trifft, die seiner Vorstellung von Literatur entsprechen, worauf der Autor in der nächsten Manuskriptvorlage reagiert und genau diesen Wünschen entspricht, da er auch finanziell von der Produktion seines Manuskriptes abhängig ist. Dieses Beispiel, welches ein gängiges zur Zeit der sogenannten Zweiten Hochblüte des Hörspiels gewesen ist, soll nur andeuten, daß einzelne Handlungen auch anderen als poetischen Richtlinien unterliegen können und die empirische Zuschreibung nach Handlungsrollen nicht immer eindeutig vorgenommen werden kann. Daher werde ich in diesem Abschnitt die **einzelnen Handlungsrollen nach Personengruppen differenzieren** bzw. die Motive dieser Handelnden – die verstärkt noch in meiner empirischen Untersuchung zum Ausdruck kommen sollen – erkunden.

2.2.1. Die Produzenten als Vielfalt in einer Einheit

Hörspiele, hier in der Form von Aussendungsprodukten, sind – bis auf einige Ausnahmen – das Ergebnis einer Zusammenarbeit von mehreren Personen. Die Anzahl der Personen, die bei einer solchen Hörspielproduktion anwesend bzw. für eine solche Produktion herangezogen werden können, schwankt. Sie hängt davon ab, welche technischen oder finanziellen Möglichkeiten und Mittel zur Verfügung stehen, welche internen organisatorischen Einheiten für die Produktion geschaffen werden, welche Gattungsform des Hörspiels erarbeitet werden soll und von vielen anderen (teilweise schon im Abschnitt Medium dargelegten) Bedingungen.

Aus der Vielfalt an Produzenten und Komponenten sticht, was schon bei den Ansagen zu Hörspielen hörbar wird, der Autor als wesentlicher Bezugspunkt der Arbeit vieler hervor. Der Rückgriff auf das alte Prinzip der Autorenschaft stößt im Zusammenhang mit dem Hörspiel jedoch auf größere Schwierigkeiten:

2.2.1.1. Der Autor[1]

Ohne in diesem Kapitel auf die dem Autor zugeschriebenen Eigenschaften einzugehen – ich verweise hier auf einige Bücher[2] –, gebe ich hier einige dem Autor im Zusammenhang mit dem Hörspiel in Verbindung gebrachte Bereichsfelder bekannt:

- Autor = Poet, Dichter, Genie, Subjekt, Schriftsteller, Produzent
- Werk = Gesamtheit, Geschlossenheit, (organische) Einheit, Exempel (exemplarisch), Regelhaftigkeit, Ware, Markt
- Urheber = Geistiges Eigentum, Originalität, Geltung, Individualität

Diese historischen Begriffe – wobei hier nicht alle den Feldern zugehörigen Bezeichnungen genannt worden sind –, die im 19. Jahrhundert ihre Prägung erhalten haben[3], mögen sich den Produzenten wie auch den theoretischen Arbeiten zur Autorenschaft in den Medien beim Start der Hörspielproduktion angeboten haben. FOHRBECK/WIESAND weisen in diesem Zusammenhang in ihrer Arbeit von 1972

---

[1] Zum Zwecke der besseren Unterscheidung spreche ich in dieser Arbeit vom Autor und nicht vom Produzenten. Natürlich ist dieser aber ein Produzent im Sinne der Empirischen Literaturtheorie.

[2] Drei Bücher aus vielen, die sich dieses Themas angenommen haben sind:
SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche. Klett. Stuttgart, 1981 (Literaturwiss. – Gesellschaftswiss.; 56).
LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jahrgang 11/1981. Heft 42. Thema: Der Autor. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1981.
INGOLD, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. Carl Hauser Verlag. München, Wien, 1992.

[3] Vgl. SCHEUNEMANN, Dietrich: Epische Gesänge, gedruckte Bücher und der Film. Vermischte Notizen zum Status und zu den Produktionsweisen der Literatur. AUS: OELLERS, Norbert (Hg.): Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Band 2: Politische Aufgaben und soziale Funktionen von Germanistik und Deutschunterricht. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1988. S. 195f.

Der Autorenreport auf jenen Zwang hin, dem die Autoren/ Schriftsteller in ihrer Berufsausübung unterliegen, dem Zwang zur Arbeit, der – wie Helmut M. BRAUN feststellt – sie vom Bild des genialen Poeten löst:

> „'Das Berufsbild des 'Schriftstellers' ist, wie der Name schon sagt, vom Bücher schreibenden Autor her bestimmt. Das Gros der Autoren arbeitet heute aber für Massenpresse, Funk, Film und die elektronischen Medien. Das Buch bleibt zwar im Selbstverständnis der Autoren oft Haupt-, von der wirtschaftlichen Bedeutung her gesehen aber meist Nebenprodukt.' Wer daraus die Konsequenzen ziehe, müsse sich vom Bild des 'Dichters' lösen." [4]

Diese Notwendigkeit, etwa für den Funk schreiben zu müssen, hat sich nicht unmittelbar mit der Installierung des Rundfunks für die Autoren bzw. Schriftsteller ergeben, sie ist jedoch sehr bald für diese zur Realität geworden. Die Loslösung vom Bild des Dichters hat schon sehr viel früher eingesetzt, was nicht nur Friedrich SCHILLER's Klagen bezeugen[5], sondern auch der Umstand zeigt, daß bereits in der Hochblüte der Buchkultur eine Kultur für Massen entstanden ist, indem Autoren neben der für eine Elite der Leser geschriebenen Kunstwerke auch gezielt auf das Massenpublikum eingegangen sind. Damit sind die schon damals propagierten Begriffe wie z.B. Individualität, Originalität, individuelle Freiheit von Beginn an durch reale Gegebenheiten ad absurdum geführt worden. Der so bezeichnete „Freie Schriftsteller" ist immer nur so frei gewesen, wie ihn die Honorare und Zusatzeinkommen (meist in Form von Nebenberufen wie: Theologe, Universitätsprofessor, Privatlehrer, Rezensent, Zeitschriftenherausgeber; heutzutage kommen z.B. noch dazu: Übersetzer, Lektor, Berufe in den Medien[6] und im freien Gewerbe, wie im Bereich Werbung, PR) dazu ermächtigt haben.

---

[4] Fohrbeck/Wiesand zit. nach BRAUN, Helmut M.: Der Autor. AUS: Die Literatur. Wege zum Verständnis der Literatur. Autor, Gattungen, Sprache, Schrift, Buch, Theater. Herder Verlag. Freiburg, 1973 (Wissen im Überblick). S. 138.

[5] So unterscheidet Schiller zwischen notwendigen schriftstellerischen Geldarbeiten und den eigentlichen poetischen Lieblingsarbeiten. „Dennoch gestand er resignierend ein: 'Zugleich die strengen Forderungen der Kunst zu befriedigen und seinen schriftstellerischen Fleiß auch nur die notwendige Unterstützung zu verschaffen, ist in unserer deutschen literarischen Welt unvereinbar. Zehn Jahre habe ich mich angestrengt, beides zu vereinigen, aber es nur einigermaßen zu machen, kostete mir meine Gesundheit.'" Friedrich Schiller zit. nach WINCKLER, Lutz: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1973. S. 44.
Mehr als ein Jahrhundert später nimmt auch Robert Musil zu diesem Themenkomplex Stellung. „In einem Essay aus dem Jahre 1923 mit dem bedeutungsvollen Titel ‚Wie hilft man Dichtern' schreibt Musil: 'Keiner der bekanntesten und gefeiertsten deutschen Dichter lebt - nicht nur heute, sondern schon seit Jahr und Tag - von seinen regulären Einnahmen. Sie leben von Auslandstantiemen, Übersetzungen ihrer Werke, Verfilmungen, Mitarbeit an ausländischen Zeitschriften, Luxusausgaben, kurz von unberechenbaren, wechselnden und unverläßlichen Nebeneinkünften.'" Robert Musil zit. nach VENTURELLI, Aldo: Die italienische Situation. AUS: 3. Österreichgespräch: Literatur – vom Schreiben und Lesen. Jugend und Volk. Wien, München, ohne Jahresangabe. Wiener Schriften. Heft 47. S. 88.

[6] Tätigkeiten bzw. Beiträge, die im Medium Hörfunk durch einzelne Schriftsteller bzw. Freie Mitarbeiter geleistet werden können, sind entsprechend der Broschüre „Freie Mitarbeiter" (herausgegeben von der Rundfunk-Fernseh-Film-Union) folgende:
„Hörspiele, Hörfolgen, Hörbilder, Dokumentationen, Features, Funkerzählungen, Feuilleton, Radioessays, Gedichte, Manuskripte spezieller Fachgebiete, Unterhaltungssendungen, Quizsendungen, mundartliche Sendungen, Conferencen, Sketche, black outs, Chansons, Couplets, Lieder und Schlagertexte, Nachrichten, Meldungen, Berichte, Kommentare, Vorträge, Glossen, Besprechungen und Kritiken.
Beim Hörfunk werden Autoren außerdem als Bearbeiter und Übersetzer gebraucht."

Als sich zur Zeit SCHILLER's der Anspruch der Autorenschaft auf Freiheit dieser Berufsgruppe gegenüber der Gesellschaft kundgetan hat, ist es vor allem die Idealistische Ästhetik gewesen, die durch ideale und emanzipierte Vorstellungen jenes Vakuum hat schließen wollen, das gegenüber den realen Bedingungen entstanden ist.

> „So **trat anstelle der zu erstrebenden allgemein verbindlichen Freiheit** (wie sie noch in der Aufklärung gefordert wurde, KL) **die individuelle, die innere Freiheit**, umschlossen von einem aus Idealen gesponnenen und mit Gefühl gehegten Kokon. Da man am politischen Leben nicht mitwirken durfte, entwickelte man ein **ästhetisches Leben**, da man nicht mitreden durfte, sprach man nur die Gleichgesinnten an, schaffte sich eine **exklusive Sprache**, und wer sie verstand, gehörte zur Elite. Der Autor, durch die Zeitgeschichte an den Rand des öffentlichen Lebens gedrängt, baute sich die dort gefundene Position aus, hielt sie schließlich für eine Sonderstellung, die ihm, wie er meinte, einen **geistigen Adel** verlieh. Das Genie, einst seiner Vernunft verpflichtet, befreite sich nun von ihr, trennte sich von der empirischen Erfahrung, vertraute jetzt vor allem seinen vermeintlich irrationalen Kräften, war sich selbst genug."[7]

Mit dem Aufkommen der mehr als hundert Jahre später entstandenen damals noch Neuen Medien (Film, Rundfunk, später Fernsehen) ist der schon lange vorhandene Widerspruch zwischen sozialem Vermögen und ideellen Wünschen noch stärker zum Vorschein gekommen. Der schon lange zuvor gewählte Werkbegriff hat sich als unzeitgemäß herausgestellt und ein Autor ist spätestens ab diesem Zeitpunkt zu einem Produzenten geworden,[8] womit für eine Reihe von ursprünglich zugeschriebenen Eigenschaften eine Anpassung notwendig geworden ist:[9]

- Autorenschaft ist in eine kollektive Arbeitsweise der Produzenten eingebettet.
- Individuelle Eigenleistung wird ersetzt durch projektierendes Arbeiten mehrerer Funktionsträger.

Zit. nach FOHRBECK, K./ WIESAND, A.J./WOLTERECK, F.: Der Autor in den Medien – Arbeitnehmer oder Unternehmer? AUS: KNILLI, Friedrich/HICKETHIER, Knut/LÜTZEN, Wolf Dieter (Hg.): Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung? Carl Hanser Verlag. München, 1976. S. 24.

[7] BRAUN (Anm. 4). S. 133.

[8] „Der 'Autor als Produzent' (Literaturproduzent): Obgleich diesen Begriff Walter Benjamin schon 1934 geprägt und definiert hat, ist er erst in den sechziger Jahren populär geworden." Zit. nach ebd., S. 116.

[9] Vgl. dazu u.a.: ROSENBERG, Rainer: Eine verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs. IN: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 20. Heft 77.
Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1990. S. 61.
INGOLD, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. Carl Hanser Verlag. München, Wien, 1992. S. 360.
FAULSTICH, Werner: Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu 'The war of the Worlds' von H.G. Wells. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1982. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 38). S. 43.
BUBNER, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1989. S. 33.
SCHWENGER, Hannes: Literaturpoduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung. Metzler. Stuttgart, 1979. (Sammlung Metzler, M 183: Abt. D. Literaturgeschichte). S. 36.
SCHWEIKHARDT, Josef: Ästhetik des Fernsehens. Österreichischer Rundfunk. (ORF). Wien, 1980. (25 Jahre Fernsehen – Berichte zur Medienforschung. N. 23). S. 17.
ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 83.

- Künstlerische Originalität wird durch technische und durch Medien geprägte Normen (wie z.B. Programmschiene, Sendezeit) angepaßt und Teil des Apparates des Mediums.
- Ein Autor ist nicht mehr Herr seiner Produktionsmittel, womit über das Werk nicht mehr Rückschlüsse hinsichtlich Begabung, Begnadung usw. zulässig sind.
- Genialität, Originalität oder Individualität gehen verloren, da der Zwang zu geregelten Produktionsverhältnissen (nach Kant) unvereinbar mit dem Wirken eines Genies ist.
- Der Begriff des Schönen wird destruiert durch die medialen Reizwerte wie Neuartigkeit, Intensität, Seltsamkeit.

Diese sicher unvollständige Auflistung zeigt, daß nicht nur künstlerische Absichten den medialen Veränderungen unterliegen, sondern weist auch darauf hin, daß hier urheberrechtliche Fragen auftauchen, deren Lösungsverfahren etwa schon Bertolt BRECHT (hier erläutert von Gerhard PLUMPE) in bezug auf den Film problematisiert hat, wobei dessen Feststellungen auch auf das Hörspiel bezogen werden können:

> „Die kapitalistische Verwertung des Film benötigt also den ästhetischen Diskurs, um ihre Eigentumsansprüche in eine juristisch konsistente Form zu bringen: der Film ist ein 'Werk'! Sie benötigt den ästhetischen Diskurs aber nicht als Produktionsprogramm; hier würde er sich völlig kontraproduktiv auswirken: Der Film ist kein 'Werk'! An dieser produktionsorientierten Liquidierung der traditionellen Ästhetik hebt Brecht dann die in seinen Augen 'fortschrittlichen' Aspekte hervor: Die neuen Medien erzwingen von ihrer Struktur her eine kollektive Arbeitsweise, die den alten Kunstindividualismus überwindet; dieses zeige bereits die kapitalistisch organisierte Filmindustrie, auch wenn sie es zu nicht mehr als zu einer Karikatur wirklich operationsfähiger Kollektive bringe (18, S. 172f.).
> Die Kollektivierung der Medienarbeit rückt die an ihr beteiligten Personen tendenziell in die Position von Produzenten, die sich als 'Künstler' nicht länger mißverstehen können. Sie erscheinen als Funktionsträger in einem differenzierten Produktionsprozeß, als seine Elemente, nicht als seine Urheber. Die handwerkliche Formbestimmtheit der traditionellen künstlerischen Arbeit, in der ein Individuum ein Objekt ganzheitlich hervorbrachte, wird von der industriellen Formbestimmtheit abgelöst, in der der Produzent als Appendix der Maschine tätig ist, deren Funktion seinen Arbeitsablauf dirigiert; der 'Medienproduzent' wird Teil des Apparats (18, S. 192). Brecht begrüßte diese Veränderung."[10]

Jene Autoren, denen diese Problematik bekannt ist, reagieren auf spezielle Weise auf die für sie neue Situation, indem sie ihre (literarischen) Arbeiten so verwerten, daß diese, einmal geschrieben, in mehreren Medien adaptiert werden können.[11]

---

[10] PLUMPE, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1993. S. 129f.

[11] So ist etwa das Stück von Hans ROTHE „Verwehte Spuren", das 1935 als Hörspiel gedruckt greifbar gewesen ist, auch als Film gesendet, als Roman gedruckt und als Theaterstück aufgeführt worden. Vgl. SCHWITZKE, Heinz: Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe. Band II. Paul List Verlag. München, 1962. S. 8. Autoren haben sich heute längst auf Überlappungszonen eingestellt, „indem sie für Verlage und Redaktionen wie für Sender und Filmgesellschaften schreiben, ja ihre Produktionen von vornherein auf 'multimediale' Auswertung hin konzipieren." Zit. nach KREUZER, Helmut: 'Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft'. Bemerkungen zu einer Tagung, einem Band und einem Titel. AUS: KREUZER, Helmut (Hg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Quelle & Meyer. Heidelberg. 1977 (medium literatur, 6). S. XIIf.

Trotz dieser (für Autoren und auch für Rundfunkanstalten) bekannten Feststellungen haben Autoren oft an einer Art Urheberschaft festgehalten, die sich wiederum auf den vorgelegten Manuskript-Text bezogen hat, womit dem Text der eigentliche Wert zugesprochen worden ist. Vor allem in den Jahren des sogenannten „Original- oder literarischen Hörspiels" haben die Autoren und ebenso die Rundfunkanstalten ein derartiges Verständnis angenommen, das sich auch in den schon erwähnten späteren Drucken der Hörspieltexte niedergeschlagen hat. Wie meine empirische Untersuchung zeigt, trifft man bei einigen Autoren noch heute auf dieses Verhalten. Eine andere Art des Verständnisses von Autorenschaft haben die Entwicklungen zum Neuen Hörspiel gebracht. Hier sind Werte wie Originalität und Urheberschaft von den im Studio befindlichen Autoren oder Regisseuren im Sinne von Koordinierung und Gestaltung verstanden worden. Auf diese Weise haben die eingereichten Manuskripte nur mehr Vorschlagscharakter angenommen, das dem Werk Eigentliche ist erst in der Herstellungsphase im Studio erzeugt worden.[12] Das Neue Hörspiel hat auch jenen Typ von Produzent geprägt, der das Hörspiel von der Musik herkommend gestaltet. Der HÖRSPIELMACHER ist nicht nur für die Herstellung der Manuskriptes (der Partitur) zuständig, er setzt seine Arbeit auch im Studio als Regisseur und oft auch Tontechniker fort. Damit befindet er sich im Gegensatz zu jenem Autor mit Autorenschaftsanspruch, dessen Arbeit mit einem am Schreibtisch geschriebenen Text endet[13], und der in diesem Zusammenhang als HÖRSPIELSCHRIFTSTELLER bezeichnet worden ist. Beide Typen sind als Produzenten von einer Art Verfügungsgewalt über ihr Werk jedoch weit entfernt, denn beide sind im arbeitsteiligen Prozeß von der Hilfe anderer Produzenten abhängig. Erst das gemeinsame, wenn auch im Arbeitsprozeß geteilte und zeitlich differente Arbeiten kann ein Werk entstehen lassen,[14] das wieder jene Merkmale aufweisen kann, die von einem Werk im Sinne einer Einzelleistung oder -schöpfung einmal gefordert worden sind – womit Bertolt BRECHT zuzustimmen ist.

2.2.1.2. Die Produzenten

Wer als Produzent – in meinem Falle: eines Hörspiels – gelten oder zu den Produzenten gezählt werden kann, das wird von Fall zu Fall unterschiedlich zu behandeln sein. In diesem Kapitel nenne ich all jene Personen, die beim Herstellungsprozeß eines Hörspiels mitwirken (können).

---

[12] Vgl. DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 21.

[13] Vgl. SCHÖNING Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Athenäum. Königstein, 1983. S. 7. Vgl. auch ebd., S. 137. Folgende Komponisten als Hörspielmacher werden angeführt: Mauricio Kagel, Anestis Logothetis, Luc Ferrari, Dieter Schnebel, Klarenz Barlow, Friedhelm Döhl, John Cage und Heinz von Cramer.

[14] Paul Pörtner sagt dies noch strikter: „(...); es wäre ein Idealfall, wenn ein Autor oder Komponist zugleich sein eigener Toningenieur und Schnittmeister sein könnte und, wie der klassische Autor sein Werk zu Papier brachte, nun sein Hörwerk zu Band bringen könnte – ohne Zwischenschaltung von Mitarbeitern. Aber Esoterik ist kein Kriterium: Studioarbeit ist Teamwork." PÖRTNER, Paul: Schallspielstudien. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 63.

Am Beginn der im Hörfunk produzierten Hörspiele sowie im Zuge der Entwicklungen zum Neuen Hörspiel hat eine Person oft mehrere Produzentenrollen (teilweise auch Handlungsrollen) übernommen.[15] Mit Ende der zwanziger Jahre wird im Gegensatz dazu eine Gruppe für eine solche Produktion zuständig, wobei einige Personen bereits einzelne Funktionen übernehmen. Die meiste Beachtung unter diesen Produzenten genießt neben dem Autor der REGISSEUR. Er wird gerne als Co- oder Mitautor gehandelt,[16] ist aber gerade im traditionellen literarischen Hörspiel eher ein Erfüllungsgehilfe einer Dramaturgie gewesen, die eine konsequente Umsetzung der literarischen Vorlagen fordert, als ein primär selbständig Gestaltender.

- Der Regisseur[17] ist vor allem für die künstlerische Umsetzung (Interpretationsfragen) der verschrifteten Manuskripte, Vorlagen, Notizen in die akustische Form zuständig.[18]

In der Phase der Tonaufnahme und -bearbeitung steht der Regisseur in einer Art Moderatorenrolle als Bindeglied zwischen den anderen Personen (Produzenten, Vermittler), er nimmt Rücksicht auf die Wünsche der Hörer und auf die akustisch und technisch zu gestaltenden Möglichkeiten. Damit fordert er nicht nur Aktivitäten ein (z.B. eine gewünschte Tonlage, Akzentuierung bei den Sprechern; eine technische Realisierung; Geräuscheffekte und Musikteile oder -elemente), er muß seine eigenen Aktivitäten ebenso den organisatorischen Möglichkeiten des Mediums unterordnen (z.B. Verfügbarkeit von vorhandener Zeit für die Produktion im Studio, Einbezug von Originalkompositionen oder sogenannten Konserven, Wissen über die Handhabung technischer Möglichkeiten bei der Aufnahme und Bearbeitung, Kenntnis über vorhandene ökonomische Ressourcen). Daneben sollte der Regisseur auch über die Wünsche der Hörer (und notwendigerweise auch über die der Dramaturgen) Bescheid wissen, um weitere Aufträge zu erhalten. Einfühlungsvermögen, streßfreie Bewältigung des Umgangs mit Menschen und Kooperations- bzw. Koordinationswille sollten weitere Merkmalzuschreibungen sein.

---

[15] Vgl. DÖHL (Anm. 12). S. 129. „Bischoff, Braun und Ruttmann mußten in Personalunion Autor/ Dramaturg/ Regisseur sein, weil Autoren fehlten, die ihren Hörspielvorstellungen zuarbeiteten. Umgekehrt mußten viele Autoren des Neuen Hörspiels in Personalunion Autor/Dramaturg/Regisseur sein, weil sie keine Regisseure (und Dramaturgen) fanden, die ihre Vorstellungen vom Hörspiel realisieren konnten oder wollten."

[16] Vgl. etwa: Jürgen Becker in SCHÖNING Klaus: Konturen der Akustischen Kunst. IN: text und kritik. Sonderband. Hg. von ARNOLD, Heinz Ludwig: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 82.
MON, Franz: Hörspiele werden gemacht. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 83f.
HOSTNIG, Heinz: Erfahrungen mit der Stereophonie. AUS: SCHÖNING: Neues Hörspiel (Anm. 14). S. 132.

[17] Die gängige Praxis, im Theaterbereich ausgebildete Regisseure zu holen und als Funkregisseure agieren zu lassen (von wo aus sie dann wieder zum Theater oder zur Oper tendieren), scheint auch heute noch ungebrochen, wie das Beispiel meiner empirischen Untersuchung zeigt.
Vgl. dazu auch TIMPER Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel. 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990. S. 281.

[18] Vgl. HOSTNIG, Heinz: Akustisches Museum Rundfunk. Polemische Gedanken über die Produktionsbedingungen. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg. Heft 1.Carl Hanser Verlag. München, 1969. S. 16.

Ebenso wäre ein spezielles Wissen über die Entwicklungen auf dem Hörspielsektor von Vorteil. Vom Anforderungsprofil für den Regisseur hat sich seit Beginn der Hörspielproduktion wenig geändert, sicher aber hat sich das Selbstverständnis aufgrund der Möglichkeiten der Ausgestaltung dieser Rolle im Laufe der Jahrzehnte verändert.

Mit dem Regisseur sind die TONTECHNIKER (Tonmeister, Cutter, Produktionstechniker u.a.) während der Produktionsdauer im Studio anwesend.

- Die Aufgabe der Tontechniker ist überwiegend die technische Realisierung: Tonaufnahme, Tonbearbeitung und Tonwiedergabe) des Aussendungsproduktes Hörspiel unter Berücksichtigung der Wünsche des Regisseurs.

Damit sind ganz unterschiedliche Phasen in der Produktion eines Hörspiels beschrieben. Während bei der Aufnahme von den Tontechnikern die Wahl der Räume (soweit nicht durch Regie vorgegeben), der Mikrophone, die Überprüfung der Tonqualität wichtig wird, sind es bei der Tonbearbeitung[19] technische Fertigkeiten, wie Cutten, Aneinanderfügen, Mischen[20], die unterschiedliche Verfahrensweisen implizieren. Unter Bedachtnahme auf die vielfältigen Möglichkeiten und Aufgaben, die ein tontechnisches (ob analoges oder digitales) Studio bietet, ist das Können und die Kooperationsfreudigkeit dieser Tontechniker von entscheidender Bedeutung für das auszusendende Endprodukt Hörspiel. Das Wissen des Tontechnikers über technische Machbarkeit und vor allem Hörbarkeit von Kompositionen verschiedener semiotischer Kommunikationsinstrumente kann für die Umsetzungswünsche der Regie von großer Hilfe sein. Im Laufe der Jahrzehnte hat sich gerade auf dem Sektor der Ton- bzw. Studiotechnik und der im Studio verwendeten Zusatzgeräte und -materialien eine Fülle von neuen Möglichkeiten der Gestaltung von Hörspielen für die Tontechniker ergeben. Die Umwertung dieser Tätigkeit von einer dienenden zu einer kreativ[21] tätigen Person ist teilweise damit einhergegangen.

Während einer Produktionsphase kann weiter der REGIEASSISTENT anwesend sein.

- Die Aufgaben des Regieassistenten sind vor allem verwaltungstechnische Voraus-, Zwischen- und Enderledigungen.

Dieser Aufgabenbereich ist (z.B. beim ORF in Wien) nicht so genau definiert, er kann bei den Hörfunkanstalten Unterschiedliches kennzeichnen, meist ist damit aber mehreres gemeint: Vorbereitung von Geräuschen und Musik, Erzeugung von Geräuschen mit herbeigeschafften Requisiten, Überprüfung der gesprochenen Textpassagen auf Vollständigkeit, Schreiben von An- und Absagen des Hörspiels, Informationsweitergabe an Institutionen im Zusammenhang mit benutzten Musikpassagen und Textstücken (Gema, AKM, litera mechana u.a.), Schreiben des Sendemanuskriptes, Betreuung der Schauspieler. Neben Kooperationsfähigkeit wird der Regieassistent auch Kenntnisse im administrativen Bereich mitbringen müssen und sollte wohl über ein Wissen auf musikalischem Felde wie auch im Umgang mit Geräuschen verfügen. Dem Anschein

[19] In Kapitel 2.1.1. habe ich die möglichen Ton-Bearbeitungsformen aufgezählt.
[20] Die Erklärungen können im empirischen Teil nachgelesen werden.
[21] Vgl. HOSTNIG: Akustisches Museum Rundfunk. (Anm. 18). S. 19. Vgl. auch MON (Anm. 16). S. 83f.

nach ist im Laufe der Hörspielentwicklung diese Person mit all jenen Aufgaben betraut worden, die andere in der Produktion Tätige nicht erfüllt haben oder erfüllen können.

Nicht dauernd im Produktionsprozeß involviert sind die SCHAUSPIELER und/oder SPRECHER.

- Deren Aufgabe ist vornehmlich die sprachliche Umsetzung eines (meist schriftlich vorliegenden) Textes.

Bei im Studio aufgenommenen Hörspielproduktionen werden hauptsächlich Schauspieler herangezogen, da diese ja über ausgebildete Stimmtechniken[22] verfügen. Deren Fähigkeit, die von der Regie gewünschte stimmliche Variation zur akustischen Gestalt zu bringen, hilft – wenn einer der Schwerpunkte eines Hörspiels auf die Sprache gesetzt wird – bei der künstlerischen Ausdeutung des vorgelegten Manuskriptes.[23] Die hohe Wertschätzung, die diese Produzenten genießen, läßt sich dadurch erklären, daß ihre Variationsbreite von sprachlicher bis zu musikalischer/gesanglicher Ausführung reichen kann, wofür hohes Einfühlungsvermögen und stimmliche Qualität notwendig sind. Es ist jedoch falsch, nur von Schauspielern zu sprechen, da etwa bei Originalton-Hörspielen auch der „Mensch von der Straße“ in das Mikrophon sprechen kann, gerade weil man ja hier die originäre und nicht die (vom Regisseur) inszenierte Sprechweise haben will. Im Laufe der Jahrzehnte hat sich an der Studioarbeit für den Schauspieler einiges verändert. Während der Schauspieler am Beginn der Hörspielproduktionen noch mit einem Life-Ereignis konfrontiert gewesen ist, hat sich seine Arbeit durch die Möglichkeit der Aufnahme auf Tonträgern gewandelt. Statt einer der Theatersituation ähnlichen Arbeitsabfolge (Probe, gleichzeitige Aufführung mit dem Ensemble) ist seine Arbeit meist eine rein stimmliche Tätigkeit einer Einzelperson.

Der KOMPONIST ist nur zeitweise in den Produktionsprozeß eingebunden.

- Die Aufgabe des Komponisten ist vor allem die Komposition/das Arrangement von tonalen Elementen (semiotische Kommunikationsinstrumente) zum Zwecke der Integration in bereits vorhandene (aufgenommene) Kommunikationsinstrumente oder deren Schaffung.

Der Aufgabenbereich des Komponisten hat sich im Laufe der Entwicklung von Hörspielproduktionen nicht nur von den Inhalten, sondern auch von der Art des persönlichen Einsatzes verändert. Hat der Komponist früher noch als Zulieferer – den es seit den siebziger Jahren immer weniger gibt[24] – gegolten und dafür gesorgt, daß durch den musikalischen Beitrag das Hörspiel eine in sich geschlossene, ergänzende oder variierende Form erhält, so ist er durch seine Arbeit als Hörspielmacher zu einer Art

[22] Auf die Möglichkeiten, die gesprochene Sprache bietet, habe ich im Abschnitt 2.1.3. hingewiesen.

[23] Klippert drückt diese Wertschätzung gegenüber Schauspielern so aus: „Stimmen erwecken das Hörspiel zum Leben, verleihen dem Wort Spontaneität und dem Geschehen Aktualität. Berücksichtigt man das, so leuchtet die Bedeutung der Sprecherpersönlichkeit in der Produktion eines Hörspiels ein. Die Wahl der Schauspieler, die bei der Besetzungsbesprechung genannt werden, bedeutet eine Vorentscheidung, die unter Umständen eine Produktion und ein Stück völlig verändern kann.“ AUS: KLIPPERT, Werner: Elemente des Hörspiels. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977. S. 97.

[24] Vgl. TIMPER (Anm. 17). S. 310f.

multipler Produzent geworden, der so unterschiedliche Rollen wie Autor, Regisseur, Musiker und auch Tontechniker ausfüllen und verbinden kann.

Die MUSIKER gehören ebenfalls zu jenen Produzenten von Hörspielen, die meist an nur wenigen Tagen einer Produktion eingesetzt werden.

- Deren Aufgabe ist grundsätzlich die Gestaltung des musikalischen Beitrages aufgrund einer vorhandenen Komposition oder die Interpretation/Variation bereits vorhandener semiotischer Kommunikationsmittel.

Wie die in Kapitel 2.1.3. aufgelisteten Einsatz- und Verwendungsmöglichkeiten der Musik gezeigt haben, gibt es viele Gestaltungsmöglichkeiten für Musiker, wobei deren Arbeit davon abhängt, welche Art des Hörspiels aufgenommen wird. Gerade bei den unterschiedlichen Hörspielarten variieren die Anforderungen an die Musiker hinsichtlich Können und Einfühlungsvermögen. Für die veränderte Situation bei der Aufnahme von Hörspielen gilt das bereits davor beim Schauspieler Formulierte.

Diese vorgenommene Gliederung[25] kann nur Leitfaden sein, denn die Art und Weise, wie eine einzelne Person ihr Tätigkeitsfeld ausfüllt, hängt auch von deren individuellen Vorlieben ab (wie das die empirische Untersuchung zeigt). Wer nun welchen Anteil bei der Produktion eines Hörspiels besitzt, ist kaum meßbar. Es erscheint mir daher als Anachronismus, wenn bei den Ansagen zu Hörspielen der Autor speziell hervorgehoben wird (Hörspiel von ...).[26]

Ich weise darauf hin, daß es neben jenen Hörspiel-Produzenten einer öffentlich-rechtlichen Anstalt natürlich andere Organisationsträger von Hörspielproduktionen gibt:

> „ ...; weiters freie Einzelproduzenten, die in eigenen oder gemieteten Studios arbeiten; sporadisch auch Institutionen im universitären Bereich sowie Museen und Galerien; im Tonbandkassettenbereich dominieren die Verlage als Produzenten von Kinderhörspielen. Ein derzeit grassierender Anwendungsbereich einer Hörspielform ist Telefonsex (von Band oder live).“[27]

Gründe gibt es viele, um als Hörspiel-Produzent tätig zu werden: Vielen wird der finanzielle Aspekt wichtig sein. So ist z.B. für Autoren ein angenommenes Hörspiel-Manuskript die finanzielle Grundlage[28] für jene anderen schlechter bezahlten aber immer

[25] Heinz Hostnig hat bei den Produzenten auch noch den AUFNAHMELEITER genannt. Diese Person hat (oder sollte ich besser sagen: hatte) die Aufgabe, die vollinhaltliche Übernahme des Manuskripttextes in die realisierte akustische Version zu überprüfen. In Österreich gibt es diese Tätigkeit nicht. Vgl. HOSTNIG: Akustisches Museum Rundfunk. Ebd. (Anm. 18). S. 16.

[26] Klaus Schöning verweist darauf, daß nicht das gelungene Werk sondern die Kommunikation wichtig wird mit deren Hilfe die Star-Gruppe in Erscheinung treten kann. Vgl. SCHÖNING, Klaus: Der Konsument als Produzent? AUS: SCHÖNING Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Arbeitsversuche. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1974. S. 28.

[27] ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika. IN: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr. 4/1995. Innsbruck, 1995. S. 67.

[28] Elfriede Gerstl hat in ihrem fünfseitigen Essay „Aus der Not ein Hörspiel machen – zur Not ein Hörspiel hören“ zum Thema Autor und Hörspiel sinngemäß geschrieben: Den Autor treibt die materielle Not dazu, nur noch unter Krämpfen oder ärgsten Termindruck schlechten Gewissens Hörspiele zu schreiben. AUS: HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977. S. 214.

noch mehr beachteten literarischen Arbeiten.[29] Für Rundfunkangestellte wird neben dem finanziellen Antrieb auch ein künstlerischer Anreiz vorhanden sein. Welche ökonomische, künstlerische und andere Gründe einer Gruppe von Produzenten eines Hörspiel in Zukunft wesentlich werden, wird sicherlich auch von den Vorstellungen eines Hörspielvermittlers abhängen.

Heidi Dumreicher verweist in ihrer Arbeit auf die ungefähren Einnahmen von Autoren in der Zeit um 1970. Vgl. DUMREICHER, Heidi: Akademische Legitimation statt lebendiger Kunst. Die Grazer Autorenversammlung tagte in Wien zum Thema „Neues Hörspiel". IN: Kirche und Rundfunk, Nr. 83, vom 15. November 1975. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1975. S. 2.
Dagegen geht Eckert auf die am Beginn von Hörspielproduktionen gezahlten Honorare ein. Vgl. ECKERT, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Junker und Dünnhaupt Verlag. Berlin, 1936. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 6). S. 24f.

[29] Vgl. BUGGERT, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. AUS: THOMSEN, Christian W./SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 211.

2.2.2. Die Vermittler als Personen mit vielen Rollen

Grundsätzlich hat sich für diese Arbeit sowie für die Empirische Literaturwissenschaft (ETL) die Frage gestellt, welche Handlungen es sind, mit denen man im Sinne der Handlungsrolle Literarische Vermittlung literarische Produkte bzw. kulturspezifische Medienangebote anderen Handelnden (Aktanten) in geeigneter medialer Weise zugänglich macht. Im Bereich des Hörspiels ist es wohl der DRAMATURG, der die Anliegen von Produzenten und Rezipienten kennen sollte und die rechtlichen, kulturellen, ökonomischen und anderen organisatorischen Anforderungen mit berücksichtigen muß.

Literarische bzw. medienkulturelle Vermittlung hat im Sinne der ETL grundsätzlich nichts mit technischer Übertragung/Übermittlung[1] zu tun. Sie hat auch nichts mit einem dem Werk Immanentem, Internem, Zugeschlagenem zu tun, das durch die Vermittlung einer Person (Interpretation) erfaßt werden kann.[2] Bezogen auf das Hörspiel sind als medienkulturelle Vermittlungshandlungen im Sinne der ETL all jene Handlungen anzusehen, die der Dramaturg im Rahmen einer speziellen Hörspielproduktion und in Bezugnahme auf eine solche durchführt. Damit hat der **Dramaturg Aufgaben zu übernehmen**, die **sowohl vor, während und nach einer Herstellungsphase für eine Hörspielproduktion wesentlich sind**. Dabei können einzelne seiner Handlungen sehr wohl auf verschiedene Handlungsrollen der ETL projiziert bzw. durch (m)eine Beobachtung dieser Person zugeschrieben werden. Dies sind die **Vorgaben der ETL** und dies **sind zugleich ihre Probleme**: Beispielsweise hat während einer von mir beobachteten Studioproduktion der Dramaturg den Wunsch (dem man dann entsprochen hat) an die Regisseurin gerichtet, daß dieses Hörspiel nur eine bestimmte Länge haben soll. Damit ist zuerst eine Produktions-Handlung gesetzt worden (das Produkt hat schließlich kürzer gedauert als ursprünglich vorgesehen) und gleichzeitig hat man damit einer Vermittlungs-Handlung entsprochen (die dadurch erreichte Länge des Hörspiels hat einen früheren Sendetermin ermöglicht).[3] Hier hat also der Dramaturg als Person in einer einzigen beobachtbaren Handlung mehrere Handlungsrollen im Sinne der ETL ausgefüllt und damit gleichzeitig nicht den Forderungen der ETL entsprochen. Denn diese Handlungen sind nicht zwingend aufeinander bezogen oder gehen auseinander hervor, sondern sie stehen zu ein und demselben Zeitpunkt nebeneinander. Hiermit habe ich

---

[1] Vgl. KLOEPFER, Rolf: Medienästhetik. Polysensitivität – Semiotik und Ästhetik. Ein Versuch. AUS: BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Bd. 1). S. 80. „Ebensowenig wie wir die Mimesis mit Wirklichkeit gleichsetzen dürfen, erschöpft sich die Vermittlung im Technischen. Die Vermittlung ist (eine, KL) relativ autonome Instanz, weil sie die Strukturen von Diskursen hat."

[2] Vgl. FAULSTICH, Werner: Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu 'The war of the Worlds' von H.G. Wells. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1982. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 38). S. 79.

[3] Klaus Schöning hat diese Situation mit anderen Worten dargestellt: „Der Dramaturg muß zum >Produktionsredakteur< werden." SCHÖNING, Klaus: Der Konsument als Produzent? AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Arbeitsversuche. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1974. S. 21.

kurz einige Probleme für die ETL vorweggenommen, die nun deutlicher mit den Handlungen des Hörspiel-Dramaturgen in der Rolle des Vermittlers charakterisiert werden können.

2.2.2.1. Der Dramaturg

Die Handlungen des Dramaturgen hängen von verschiedensten Überlegungen[4] ab, und zwar von:

- gesetzlichen Aufträgen wie z.B. dem Kultur- und Unterhaltungsauftrag des Rundfunks
- rechtlichen und ökonomischen Überlegungen
- der Berücksichtigung von Gedenktagen, Präsentationstagen etc.
- der Sendezeit und dem Sendeort
- der angenommenen Erwartungshaltung der Hörerschaft[5]
- der erzielbaren Programmvielfalt in der jeweiligen Sendeschiene – auch innerhalb einer einzelnen Programmaussendung wie dem Hörspiel
- der Nicht-Berücksichtigung solcher Texte und Themen, die das Publikum etwa durch obszöne, primitive oder brutale Sprache verstimmen

Daneben werden die Veranstalter von derartigen Rundfunkprogrammen auch über den gesetzlichen Programmauftrag hinausgehende Punkte beachten, und zwar:

- inländische Kulturproduzenten bei der Vergabe von Produktionsaufträgen berücksichtigen
- einheimischer, lokaler, regionaler und nationaler Kultur ihren Raum lassen
- kultureller Konfektionierung und einem Niveauschwund entgegentreten
- kulturelle und künstlerische Qualität und Identifikation schaffen und erhalten[6]

---

[4] Vgl. ebd. S. 13.
Vgl. auch: ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag.Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 73-83.

[5] Nach Manfred Mixner ist fast allen Programm-Mitarbeitern in den Sparten Literatur und Hörspiel gemeinsam, daß sie sich in ihren Programmentscheidungen an einen Idealtypus Literaturhörer richten: jener Mensch, der sich für Literatur in all ihren Gattungs- und Erscheinungsformen, in ihrer Vielfalt interessiert. Didaktische, pädagogische Absichten treten dabei genauso in den Hintergrund wie Interessen der Autoren oder wie Interessen von auf bestimmte Literaturtypen spezialisierten Hörern. Vgl. MIXNER, Manfred: Literatur im Hörfunk. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf(Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 87.

[6] Vgl. NEUE MEDIEN. Bedeutung und Chancen der neuen Informations- und Kommunikationstechniken. Deutscher Gemeindeverlag und Verlag W. Kohlhammer. Köln, 1987 (Veröffentlichung der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Institut für Kommunalwissenschaften - Band 1). S.160.

Die Handlungsbreite und Handlungsvielfalt für den Hörspielvermittler ergibt sich also aus diesen Forderungen und den schon in Punkt 2.1.2. angeführten Rahmenbedingungen. Vor Produktionsbeginn ist es die Manuskriptauswahl, die nach bestimmten Gesichtspunkten (ähnlich wie die Bücherauswahl von Lektoren bei Verlagen) die Sendeform Hörspiel über einen gewissen Zeitraum hinweg kennzeichnen hilft. Dabei können u.a. folgende Momente Einfluß auf das Handeln eines Dramaturgen nehmen:[7]

- der Faktor Zeit (= wie lange darf/kann das jeweilige Hörspiel aufgrund des vorgelegten Manuskriptentwurfes produziert werden)
- persönliche (literarische/ästhetische und personale) Vorlieben
- der Umstand, daß nicht verlangte eingesandte Manuskripte häufiger als persönlich von Autoren eingeforderte Manuskripte zurückgewiesen werden
- zumutbare Kompliziertheit eines Manuskripttextes für den Hörer

Durch die Vorauswahl von Autoren, Produzenten, Themen, Gattungsformen u.a.m. tritt der Hörspiel-Vermittler gleichzeitig in der Rolle des Kunstrichters und Kunstproduzenten auf, womit auch das Problem akut wird, daß die jeweilige Rundfunkanstalt nur das zu senden bereit ist, womit der Hörspiel-Vermittler selbst positiv übereinstimmt.[8] Dieser Umstand hat vor allem in der Zeit der Hochblüte des Hörspiels starke Wirkung gezeigt, da seitens des Vermittlers Ratschläge, Hinweise und Anregungen im Hinblick auf Stoffe, Funkformen oder hinsichtlich einer selbst bevorzugten Form (und Ideologie) des Hörspiels gemacht worden sind,[9] – es somit ein selektives Moment in der Gesamterscheinung der Sendeleiste gegeben hat.

Damit erschöpft sich der Einfluß des Hörspiel-Vermittlers vor Produktionsbeginn noch nicht. Der Dramaturg ist auch für die Bestellung des Regisseurs zuständig.[10] Mit dem Regisseur bestellt der Dramaturg (soweit er es nicht der Regie überläßt) als Vermittler die Schauspieler, Komponisten, Musiker, nimmt also auch hier schon entscheidenden Einfluß auf die nachfolgende Art der Gestaltung des Hörspiels.

---

[7] Vgl. dazu folgende Autoren: KAMPS, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. AUS: KOEBNER, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, ^{2}1984. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 405). S. 352f.
ZOBEL (Anm. 5). S. 79.
BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 68f.

[8] „Da das Radio Kunstrichter und Kunstproduzent in einer Funktion ist, liegt die Verführung nahe, nur das zu produzieren und zu senden, mit dem es positiv übereinstimmt." Zit. nach SCHÖNING, Klaus: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? IN: Rundfunk und Fernsehen. 27 Jg./1979. Heft 4. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1979. S. 465.

[9] Vgl. dazu meine Ausführungen in Kapitel 2.2. 4.

[10] Vgl. DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 175. „Zu den Aufgaben einer Dramaturgie gehört auch, den Regisseur zu bestimmen. Dabei besteht in der Regel die Wahl zwischen sogenannten Hausregisseuren und freien Regisseuren." Der Regisseur hat natürlich auch die Möglichkeit abzulehnen.

Während der Herstellungsphase des Hörspiels kann der Dramaturg auf die Abwicklung sowie technische und künstlerische Ausgestaltung des Aussendungsproduktes kaum Einfluß nehmen, außer daß er mit Wünschen, betreffend Zeitumfang oder ähnliches, an die Regie herantritt. Bei kleineren Rundfunkanstalten ist es aber durchaus üblich, daß der Dramaturg selbst Regie führt. Hier ist nicht nur eine Verschmelzung verschiedener Handlungsrollen in der handelnden Person, sondern auch eine **Mischhandlung** in der jeweiligen Handlung gegeben, eine Differenzierung auf **eine bestimmte Handlungsrolle** und deren „Beobachtung" ist dadurch jedenfalls deutlich erschwert.

Nach der Fertigstellung einer Hörspielproduktion kann der Dramaturg nochmals eingreifen, indem er die Sendeleiste (Zeit und Ort), auf der das Hörspiel ausgestrahlt werden soll, festlegt.[11] Weitere Handlungen der Dramaturgen als Hörspielverwalter sind folgende, die jedoch nicht alle der Handlungsrolle des Vermittlers zuzuschreiben sind und daher von mir auch hauptsächlich in Kapitel 2.2.4. behandelt werden:

> „Preisausschreiben, die Verleihung von Hörspielpreisen, die Publikation von Hörspieltexten, Hörspiel-Tagungen und -Konferenzen, die Aufforderung an die Presse, dem Hörspiel mehr Beachtung zu schenken, der Nachweis, möglichst großer Hörerzahlen und nicht zuletzt finanzieller Anreiz sowie der direkte Kontakt zwischen Autor und Sender zählten zu den Bemühungen der Hörspielverwalter, um die Entwicklung 'ihres' Hörspiels zu forcieren."[12]

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, daß die **Arbeit** des **Dramaturgen**, der für das Hörspiel als der **eigentliche Vermittler** anzusehen ist, **Momente der Handlungsrollen 'Produzent' und 'Verarbeiter'** beinhaltet.

2.2.2.2. Hörspielansätze einzelner Dramaturgen

In der Anfangszeit von Hörspielproduktionen (ebenso beim Neuen Hörspiel) haben einzelne Dramaturgen vor allem aufgrund der Struktur des Rundfunkunternehmens mehrere Handlungsrollen übernommen.[13] Im Laufe der ersten Hörspieljahre haben wieder einige von ihnen (die zuvor in verschiedenen Berufen tätig gewesen sind)[14]

---

[11] „Noch einmal: Das Hörspiel hat einen bestimmten (oder nach Tages- und Tageszeitenterminen variierenden) Platz in einem Programm, das ganz bestimmten Schematisierungsregeln unterworfen ist. Kein Hörspielleiter oder Dramaturg kann sich darüber hinwegsetzen, daß er das Hörspiel placieren muß. Alle ästhetischen und werkimmanenten Kriterien müssen auf diesen Placierungszwang bezogen werden." HEISSENBÜTTEL, Helmut: Hörspielpraxis und Hörspielhypothese. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg. Heft 1. Carl Hanser Verlag. München, 1969. S. 25f.

[12] BLOOM (Anm. 8). S. 33.

[13] „Bischoff, Braun und Ruttmann mußten in Personalunion Autor/Dramaturg/Regisseur sein, weil Autoren fehlten, die ihren Hörspielvorstellungen zuarbeiteten. Umgekehrt mußten viele Autoren des Neuen Hörspiels in Personalunion Autor/Dramaturg/Regisseur sein, weil sie keine Regisseure (und Dramaturgen) fanden, die ihre Vorstellungen vom Hörspiel realisieren konnten oder wollten." DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 129.

[14] Vgl. SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978. S. 31.
Dramaturgen der ersten Jahre:
Hans Georg FLESCH (geb. 1896), künstlerischer Leiter in Frankfurt ist davor Röntgenarzt gewesen.
Hans BODENSTEDT (geb. 1887), Chefredakteur der künstlerischen und wissenschaftlichen Redaktion in Hamburg hat den Glasbläserberuf erlernt bevor er Feuilleton-Redakteur bei den „Hamburger Nachrichten" geworden ist, wo er sich früh für eine Popularisierung des Rundfunks eingesetzt hat.

unterschiedlichste Hörspiel-Ansätze entwickelt. So hält Ernst HARDT in Köln noch in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stark an der Sendespiel-Bühne fest; Julius WITTE bemüht sich in Leipzig um feinsinnig gestaltete Wortkunstwerke; Hans BODENSTEDT löst das Hörspielproblem geräuschexperimentell; in München wird am volksliedhaften Grundtenor festgehalten; Hans FLESCH in Berlin und Friedrich BISCHOFF in Breslau führen hingegen Experimente mit dem Tonfilm durch.[15] Demgegenüber hat man in Österreich (Hans NÜCHTERN) dem Hörspiel als einer rundfunkeigenen Kunstform eine abwartende, mitunter sogar ablehnende Haltung entgegengebracht – eine Einstellung, die nach der Rückkehr von NÜCHTERN im Jahre 1946 aus Berlin auch beibehalten worden ist.[16]

Eine besondere Stellung in der Hörspielentwicklung haben die Dramaturgen jener Hörfunkanstalten erhalten, die nach dem Zweiten Weltkrieg das sogenannte literarische Hörspiel oder Original-Hörspiel begründet haben. Sie sind zu den eigentlichen Wegbereitern dieser Hörspielströmung geworden – die Rundfunkanstalten des NDR (davor noch NWDR), SDR und BR. „Die zweifellos führende Rolle konnte die Hamburger Dramaturgie unter Heinz SCHWITZKE für sich beanspruchen."[17] Heinz SCHWITZKE, der von 1951 bis 1971 Leiter der Hörspielabteilung des NDR ist, wird als der Vater des deutschen Nachkriegshörspiels bezeichnet.[18] Daneben ist es der SDR Stuttgart mit Gerhard PRAGER an der Spitze gewesen, der mit ein paar Studenten aus Tübingen (u.a. Martin WALSER, Helmut JEDELE, Hans GOTTSCHALK, Heinz HUBER und Peter ADLER, dem sogenannten „Stuttgarter Genietrupp") zusammen gearbeitet hat. Als dritte gewichtige Hörspielabteilung für die Autoren des Original-Hörspiels wird der BR in München mit Friedrich-Carl KOBBE und Hansjörg SCHMITTHENNER genannt. Sie alle haben diesem Hörspieltyp über viele Jahre ihren Stempel aufgedrückt.[19]

Julius WITTE (geb. 1884), verantwortlich für Vortrag, Presse und Propaganda in Leipzig, ist vom Feuilleton-Redakteur und Theaterkritiker zum Chefredakteur der „Leipziger Neuste Nachrichten" aufgestiegen und Mitbegründer der dortigen Sendegesellschaft geworden.

Alfred BOFINGER (1891), geschäftsführender Direktor von Stuttgart, hat davor als freier Schriftsteller und Dramaturg gearbeitet.

Vgl. auch FISCHER, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 1964.

S. 24-29. Außerdem: KARST, Karl: „Das Hörspiel-spiel". Notizen einer Recherche. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 6.

[15] Vgl. FUNKE, Horst Günter: Technische Mittel als eine Aussageform der Hörspielpoetik. IN: Sprache im Technischen Zeitalter. Heft 11-12/1964. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart, 1964. S. 885f.

[16] Vgl. BINDER, Ewald G.: Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio WIEN in den Jahren 1924-1959. Dissertation an der UNI Wien. Wien, 1960. S. 23 und S. 125.
Vgl. auch SCHWITZKE, Heinz: Kann man's einfach totschweigen? Zu Roland Hegers Monographie „Das österreichische Hörspiel". IN: Kirche und Rundfunk. Nr. 19, vom 8. März 1978. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1978. S. 2.

[17] BLOOM (Anm. 8). S. 80.

[18] Vgl. DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 12.

[19] Vgl. BLOOM (Anm. 8). S. 83 und S. 85.

Aber auch die Vermittler, die sich mit dem Neuen Hörspiel von dieser Tradition absetzen, sind mit ihren Forderungen nicht ohne Einfluß geblieben:

> „Sie forderten eine neue Dramaturgie für das Stereohörspiel, die keinerlei Rücksicht auf innerliche oder äußerliche Bühnenräume und in ihnen spielende Geschichten nehmen sollte. Vielmehr sollte die unterbrochene Tradition der Experimente fortgeführt werden. Sprache aber stand dabei weiterhin im Mittelpunkt. Das räumliche Element spielte bei den Überlegungen zur Anwendung der Stereophonie nur eine untergeordnete, eng an zeitliche Verläufe gekoppelte Rolle."[20]

Aufgrund der dem Neuen Hörspiel zugeschriebenen breiten Streuung kann natürlich nicht von einer einheitlichen Dramaturgie gesprochen werden, zu unterschiedlich sind die Ergebnisse dieser Richtung ausgefallen.

Die derzeit zuständigen Personen in den Hörspielabteilungen pflegen eine offene nicht-normative Dramaturgie,[21] welche Konrad ZOBEL (ORF) auf diese Weise charakterisiert:

> „Nüchtern betrachtet ist ein Programmverantwortlicher ein Verwalter, also ein Kulturpolitiker, der im besten Fall für sich beanspruchen darf, in seiner Politik auf der Seite der Kreativen zu stehen. Er ist dann belesen, interessiert, lebendig und kennt die Problematik ästhetischer Urteile, vor allem die der eigenen. Als Verwalter muß er versuchen, jene Diskrepanzen erträglich zu gestalten, die zwischen einer etablierten Institution und einer darum vielleicht unbekümmerten Kunst bestehen; er muß das eine fördern, ohne das andere zu verletzen – eine manchmal schwierige, manchmal leichte, aber kaum jemals ganz zu lösende Aufgabe.
>
> Das Radio sollte in diesem Sinne nicht bestimmte, mit spezifischen Publikumsschichten assoziierbare, literarische Ausdruckformen ausgrenzen, sei es die Sprechblase der Comics oder das hermetische Gedicht. Es sollte sie auch nicht taxfrei mit Wertigkeiten versehen, die hochmütig einen Teil des Publikums des schlechten Geschmacks zeihen. Vielmehr geht es darum, den neutralisierenden Effekt jedes pluralistischen Angebots zu mildern, indem man versucht, Grenzen und Dämme nach allen Richtungen immer wieder aufzuweichen und neu zu setzen."[22]

Trotz aller Versuche heutiger Dramaturgen, dem Hörspiel jenes Gewicht zu verleihen, das ihrer Vorstellung nach diesem zukommen soll, wird es aufgrund ökonomischer Zwänge und Umstrukturierungsmaßnahmen mit Hinblick auf Personaleinsatz und Programmgestaltung immer schwieriger, mit der Mediengattung Hörspiel sowohl künstlerische Aufmerksamkeit zu erregen als auch den Hörerwünschen zu entsprechen. Einen neuen Weg der Vermittlung haben einige Hörspielverantwortliche nun mit dem Angebot und der Distribution von Hörspielen auf Tonträgern gewählt, wie es beispielsweise der ORF seit einiger Zeit macht. Schon länger bekannt ist etwa Cottas Hörbühne, mit der ein Verlags-Hörspielprogramm auf Kassetten angeboten wird.[23] Das mag ein Schritt sein, andere Schritte sollten folgen, wenn man den Rezipienten gewinnen bzw. zurückgewinnen möchte.

---

[20] SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin, 1991. S. 36.

[21] Vgl. DZIADEK (Anm. 19). S. 25.

[22] ZOBEL (Anm. 5). S. 77.

[23] Vgl. SCHÖNING Klaus: Konturen der Akustischen Kunst. IN: text und kritik. Sonderband. Hg. von Heinz Ludwig ARNOLD: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 86.

2.2.3. Die Rezipienten als einmalige Hörer

HÖRSPIELREZIPIENTEN sind Hörer, die das Hörspiel als Aussendungsprodukt mittels technischer Übertragung und mittels des Empfangsgerätes Radio hören können. Somit soll klargelegt sein, daß die dem Hörspiel eigentliche Art der Rezeption das Hören ist.[1] Ich betone es deshalb, weil im Rahmen der Herstellungsphasen unterschiedliche Rezeptionsstufen und -phasen bei unterschiedlichen Personen auftreten. Ein Dramaturg etwa entscheidet zumeist aufgrund einer Manuskriptvorlage, ob damit ein Hörspiel als Aussendungsprodukt zu seiner Zufriedenheit erstellt werden kann. Ein Regisseur entscheidet meist ebenso wegen eines solchen Manuskriptes, welche Mediengattungsform das Hörspiel erhalten soll. Später entscheidet er beim Abhören von aufgenommenen Sequenzen, ob es seiner Vorstellung entspricht. Ähnliches gilt für die medienkulturelle Verarbeitung: Hörspielkritik als Literatur- oder Medienkritik ist entweder anhand von Hörspielaussendungen oder gedruckten Texten bzw. Sendemanuskripten vorgenommen worden. Im Herstellungs- und Verarbeitungsprozeß treten also unterschiedliche Formen von Rezeption auf. In diesem Kapitel behandle ich nur die aufgrund einer Hörfunkaussendung entstehende Rezeptionsform: das Hören. Mit dieser Aussendungsform unterliegt das Hörspiel mehreren (nicht zu allen Hörspielepochen gleichen) Bedingungen:

- Ein großer Anteil von Hörspielen wird nur von einer Hörfunkanstalt auf nur einer einzigen Sendeschiene gesendet.
- Hörspiele werden wegen ihres Materials (Schallwellen) und ihrer Distributionsform (einmalige Aussendung) zumeist nur einmal rezipiert, außer sie sind auf Tonträgern gespeichert.
- Augen kann man „zumachen", Ohren nicht. Das Hören von Hörspielen ist somit nur eine weitere Form des konzentrierten oder weniger konzentrierten Zuhörens.

Wie hat die für die Handlungsrolle Rezeption vorhandene Möglichkeit, Hörspielprodukte „aufzunehmen", ausgesehen: Da die ersten Hörspiele noch live gesendet worden sind, hat es eine identische Wiederholung einer Sendung nicht geben können. Der Hörer hat somit nur die Möglichkeit des einmaligen Hörens vorgefunden – vergleichbar der Wahrnehmung einer Theateraufführung. Mit der Tonaufnahme auf Tonträgern hat man dann Hörspiele beliebig oft abspielen können und Produktionen sind von anderen Sendeanstalten übernommen und dort gesendet worden. Die Möglichkeit des erneuten Zuhörens, hat es davor vor allem bei jenen Hörfunkanstalten gegeben, die ihre Hörspiele

[1] In der Aussendung der RAVAG zu der von Paul Lazarsfeld im Zusammenhang mit dem Psychologischen Institut der Wiener Universität 1931 durchgeführten RAVAG-Studie (sie ist 1932 veröffentlicht worden), heißt es am Ende als Aufforderung an die Hörer: „Nicht wahllos hören, sondern aussuchen und mit jener Konzentration zuhören, die erforderlich ist, um zum wirklichen Genuß zu gelangen: dies ist die Aufgabe, die sich jeder Rundfunkhörer selbst zu stellen hat. AUS: DESMOND, Mark (Hg.): Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung. Guthmann-Peterson. Wien, Mühlheim a.d. Ruhr, 1996. S. 74.

zu einem späteren Zeitpunkt wieder ausgesendet haben.[2] Seit einiger Zeit besteht das Angebot von Rundfunkanstalten, Tonträger auszuliefern, womit das Hörspiel-Hören beliebig oft ermöglicht wird. Dennoch kann auch heute in der Regel davon ausgegangen werden, daß Hörspiele nur einmal gehört werden.

2.2.3.1. Hörerforschung

Die einzelnen Rundfunkanstalten haben sich seit Beginn von Hörspielproduktionen bemüht, die Meinung des jeweiligen Hörers zum Hörspiel und zum weiteren Programm zu erhalten. „Dieser Reflex auf den Hörer hat die Hörspielentwicklung von ihren Anfängen bis heute begleitet."[3] Folgende Formen der Hörerforschung bzw. des Eruierens von Hörerwünschen und -meinungen sind geschaffen worden:

- Hörerpost/-briefe
- Hörerbeteiligungsformen (z.B. Lösungsvorschläge bei Kriminalhörspielen)
- Hörerumfragen (über Telefon oder schriftliche Aussendungen)
- Hörspielpreisvergaben nach Wahl durch Hörerschaft
- Hörer als integrativer Bestandteil in der Produktion (als Produzent)
- Verkauf von Tonträgern
- Weitere Formen wie Preisausschreiben, Gewinnspiele usw.

Die Hörererwartungen sind in den ersten Jahren in Form von an die Rundfunkanstalten oder an die Rundfunkzeitschriften (z.B. Der deutsche Rundfunk, Der Funk) abgesendete **Hörerzuschriften** faßbar geworden.[4] Hans BREDOW als Hörspielvermittler steht in dieser Zeit dem Modell der Hörer-Mitbestimmung jedoch ablehnend gegenüber. Dennoch sind Hörerzuschriften in den nächsten Jahrzehnten ein probates Mittel geblieben, um die Hörspielerwartungen festzustellen.

> „1947, 1950 und dann noch einmal 1977 entstanden Hörspiele aufgrund von eigens dazu erbetenen Hörerzuschriften, in denen dem Sender mitgeteilt werden sollte, wie die Hörer einen bestimmten Tag verbracht, was sie an ihm erlebt, erfahren und gedacht hatten. Schon rein quantitativ durch die Fülle der Zuschriften bemerkenswert – 30 000 erreichten im ersten, 80 000 im zweiten und noch 2600 im dritten Fall den Sender -, zeigen diese Hörspielversuche auch, daß der Hörer zumindest zu gewissen Zeiten, im Hörspiel eine (vorsichtig formuliert) alltägliche, von ihm überprüfbare Wirklichkeitsgestaltung bevorzugt, daß er den Rundfunk als eigenes Schicksal stellvertretend formulierendes Medium zu schätzen weiß."[5]

Die Ansicht der Hörer, daß ein Hörspiel als Nachbildung der eigenen Wirklichkeitsgestaltung dient, widerspricht den Ansichten der ETL, die bei der Definition der

---

[2] Laut Auskunft von Konrad Zobel (ORF), hat man Hörspiele in Österreich 1 (Ö1) früher am Samstag gesendet und am Montag wiederholt. Dies ist nun schon länger nicht mehr der Fall.

[3] DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 162.

[4] Vgl. BESSLER, Hansjörg: Hörer- und Zuschauerforschung. dtv Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1980 (Rundfunk in Deutschland, Hg. von Hans Bausch, Bd. 5). S. 20f.

[5] DÖHL (Anm. 3). S. 164f.

Ästhetik-Konvention davon ausgeht, daß ein solches Hörspiel nicht danach beurteilt werden soll, ob es wahr oder richtig ist, sondern ob es poetisch wichtig ist.

Ab ca. 1928 hat man für **Hörerumfragen** das Telefon herangezogen, was eine beschleunigte Wiedergabe der Hörermeinung erbracht und zu einer (natürlich eingeschränkten) Möglichkeit des kommunikativen Austausches mit dem Hörer geführt hat.

Bereits in den dreißiger Jahren hat man **Hörspielstudien** in Auftrag gegeben, die vor allem über einfache Fragestellungen (z.B. Was wollen Sie hören?) hinausgegangen sind und mit denen bereits demoskopische Daten (z.B. Alter, Schicht, Wohnort, Interessen etc.) erhoben worden sind. So sind bei einer durch die RAVAG (Österreichische Radioverkehrs AG) für das damals gesamte Sendegebiet in Österreich in Auftrag gegebene und durch Paul LAZARSFELD in Zusammenarbeit mit dem Psychologischen Institut der Universität Wien mittels Fragebogens durchgeführten Hörerbefragung 110.312 Höreranworten eingegangen.[6] Ähnliche Untersuchungen haben auch in einzelnen deutschen Rundfunkanstalten stattgefunden.[7] In der NS-Zeit ist neben der sicherheitsdienstlichen Höreraushorchung nur sehr wenig Hörerforschung betrieben worden.[8] Eine kontinuierliche Hörer- und Zuschauerforschung hat nach dem Kriege vor allem in Deutschland begonnen, und zwar bei der Abteilung Hörerforschung des NWDR (gegründet: 1947). Erst mit dem Einsatz von Media-Analysen durch in Deutschland und Österreich beheimatete Marktforschungsinstitute (die in Verbindung mit der akademischen Kommunikationswissenschaft gestanden haben)[9] hat man jedes Jahr standardisierte Erhebungen durchführen können, wobei damit weniger die Hörspielaussendungen erfragt worden sind, eher das Programmangebot.

Ganz deutlich in eine andere Richtung zeigt die Wahl von preiswürdigen Hörspielen durch Hörer. Im Winterhalbjahr 1956/57 hat der SDR eine große **Hörerbefragungsaktion** zur Frage nach dem erfolgreichsten **Hörspiel des Monats** veranstaltet. Schon in den ersten Monaten haben sich bei der Beurteilung der bereits vorgedruckt aufgelisteten Hörspiele ca. 5000 Hörer beteiligt. Die am öftesten angekreuzten Hörspiele sind schließlich wiederholt worden.[10]

Andere Formen des Hörerbezuges sind folgende gewesen: Beteiligung der Hörerschaft an Lösungen von z.B. Kriminalhörspielen oder Hörermitbestimmung beim Fortgang einer Hörspielserie.[11] Ende der sechziger Jahre hat es Versuche gegeben, den Hörer selbst an der Produktion zu beteiligen. So hat es etwa Lehrlingshörspiele mit

---

[6] Radio Wien hat 1932 die Aussendung der Ergebnisse in ihrem Heft Nr. 6/9. Jg. publiziert. Vgl. dazu DESMOND (Anm. 1). S. 71-74 (bezeichnet mit den Seitenzahlen 2-5).

[7] Bei einer Mitte der dreißiger Jahre durchgeführten „Telefunken-Studie" mit 1000 Hörern in einigen Großstädten und mehreren Dörfern sind die Hörerinteressen von verschiedenen Berufsgruppen gemessen worden. Bei den Wortbeiträgen haben die Sparten Theater und Hörspiele eine Zuhörerzustimmung von 13,7 % bis 18,3 % erhalten. Vgl. BESSLER (Anm. 4). S. 30ff.

[8] Vgl. ebd., S. 41.

[9] In Deutschland gibt es diese Verbindung durch das Institut von Noelle-Neumann. Vgl. ebd., S. 70.

[10] Vgl. ebd., S. 93. Vgl. auch ZOBEL, Konrad: Hörspiel in Österreich. 1945 – 1996. Eine Dokumentation. ORF. Wien, 1996. S. 8. Seit 1993 wählt auch das österreichische Hörspielpublikum aus der Jahresproduktion des ORF sein Hörspiel des Jahres, das dann ebenfalls wiederholt wird.

[11] Vgl. DÖHL (Anm. 3). S. 163.

Lehrlingen, Rentnerhörspiele im Altersheim oder Arbeiterhörspiele mit Arbeitern gegeben. Manchmal hat man im Anschluß an solch eine Hörspielaussendung (in Auswahl) die Diskussion über dieses Hörspiel übertragen[12] – hier steht der **Hörer in der Rolle des Produzenten** oder des im Sinne der ETL die Handlungsrolle Produktion mit gestaltenden Aktanten.

Seit Anfang der siebziger Jahre haben sich die Möglichkeiten für die Hörer, aktiv zum Programm des Hörfunks Stellung zu nehmen, permanent erhöht. Die Rundfunkanstalten sehen hinter diesen Formen der Beteiligung durch die Hörerschaft folgenden Sinn:[13]

- sie bietet den Hörern eine Interaktion mit dem Medium Rundfunk an
- sie kann eine Hörer-Sender-Bindung schaffen
- sie hat einen hohen Unterhaltungswert
- sie bietet die Möglichkeit einer Wirkungskontrolle
- sie führt eine Art Demokratie im Prozeß der Information ein

Der auf diese Weise in den Gesichtskreis der Hörspielverantwortlichen oder der Programmbeauftragten gelangte Hörer ist dadurch zu einem indirekt konstitutiven Faktor dieser Hörfunkgeschichte wie auch der Hörspielgeschichte geworden. Dennoch, all diesen Versuchen zum Trotz, bleibt eine Erkenntnis:

> „Massenmedien sind ihrer Natur nach mehr oder weniger auf das System von ‘Einbahnstraßen’ angelegt. Alle Versuche, Rezipienten an der Produktion zu beteiligen, ihnen zeitweilig die Funktion von Kommunikatoren anzutragen, sind (...) nur begrenzte Einschübe, Korrekturen, wenn nicht sogar Alibis.“[14]

2.2.3.2. Hörerwünsche

Den Rundfunkanstalten bleibt trotz aller Hörerforschungen meist nur die Möglichkeit, ihre Hörerschaft durch die bestmögliche Auswahl und Plazierung von Sendeschienen und Programmformen einzubinden. Meist sind es für den Hörspielhörer dann solche Sendeleisten, die den „gebildeten“ Hörer (mit Interesse für Informations-, Kultur- und Bildungsprogramme) ansprechen, und zwar mit Programmen die kaum auf den Faktor Radio als Stimmungshintergrund[15] achten. Das ist aber nicht immer so gewesen, wie die

---

[12] Vgl. DÖHL (Anm. 3). S. 165.

[13] Vgl. ORIANS, Wolfgang: Hörerbeteiligung im Radio. Eine Fallstudie zu Motivation, Erwartung und Zufriedenheit von Anrufern. Verlag Reinhard Fischer. München, 1991. S. 36-43.

[14] FRANK, Bernward/MALETZKE, Gerhard/MÜLLER-SACHSE, Karl H.: Kultur und Medien. Angebote – Interessen – Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Nomos Verlagsgesellschaft. Baden-Baden, 1991. S. 53.

[15] Vgl. dazu etwa BUCHHOLZ, Axel: Privatfunk wohin? Die Entwicklung des privaten Hörfunks und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Aufteilung der Werbeaufwendungen im Bereich der klassischen Medien. Verlag Reinhard Fischer. München, 1990. (Medien-Skripten; Band 7). S. 53; oder MOSER, Doris/ WINTERSTEINER, Werner: Das Radio – ein Begleitmedium: Ein Gespräch mit Klaus BOECKMANN. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19. Jg., H. 4/1995. Innsbruck, 1995. S. 44. „Das Radio dient als Stimmungshintergrund, als sogenannte Raumtapete, die das Gefühl verstärkt, man ist nicht allein, man ist angeschlossen an den Puls der sozialen Geschehnisse. Diese Nutzungsart unterscheidet sich total von der Nutzungsart der – sagen wie einmal – Ö1-Hörer, denn dort steht das Wort im Mittelpunkt.“

Vorlieben der Hörspielhörerschaft beweisen. Die Erhebungen zum Hörspiel haben schon früh den Wunsch der Hörerschaft nach Unterhaltung zum Ausdruck gebracht. Unterhaltende Sendungen, wozu auch Hörspiele zählen, sind dann auf diesen Wunsch eingegangen.[16] Daneben hat sich für die Hörspielanbieter sehr bald gezeigt, daß unterschiedliche Altersgruppen verschiedene Wünsche an diese Mediengattung stellen. Die im Rahmen der RAVAG-Untersuchung aus dem Jahre 1931 ermittelten Ergebnisse sind teilweise noch heute von allgemeiner Bedeutung, da auch spätere Studien[17] folgende Punkte klar sichtbar gemacht haben:

- Die Hörerschaft will vor allem heitere, unterhaltende Darbietungen.
- Es besteht ein Gefälle zwischen der Großstadt- und der Landbevölkerung im Wunsche nach kulturellen Darbietungen.
- Sowohl die älteren als auch die jungen Hörer können mit Hörspielen wenig anfangen.[18]

Im Laufe weiterer Untersuchungen hat es noch eine Reihe von Hinweisen zur Hörspiel-Hörerschaft gegeben:

- Hörspiele, die eine (vorsichtig formuliert) alltägliche, am Hörer überprüfbare Wirklichkeitsgestaltung bevorzugen und das eigene Schicksal stellvertretend formulieren, werden geschätzt.[19]
- Die ältere Hörspielhörerschaft bevorzugt eher die traditionellen, literarischen Hörspiel- und auratischen Vermittlungsformen, die jüngeren Hörer haben eher Interesse an der ästhetischen Erkenntnisfunktion von Kunst und spezielle Interessen an entlegenen Themen oder besonderen, literarischen Ausdrucksformen.[20]
- Von entscheidender Bedeutung ist der Beginn eines Hörspieles, wobei in den ersten fünf bis fünfzehn Minuten eine passive Neugierde beim Hörer geweckt werden soll.[21]
- Hörspiele als akustische (technische und kombinatorische) Spielarten erwecken nur so lange das Interesse der Hörerschaft wie diese Verarbeitungstechniken (mit unter-

---

[16] Vgl. BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 60f.

[17] Ähnliche Ergebnisse haben die Hörerumfragen von Radio Stuttgart im Jahre 1949 oder die Untersuchung vom Nordwestdeutschen Rundfunk im Jahre 1955 gebracht. Vgl. BINDER, Ewald G.: Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio WIEN in den Jahren 1924-1959. Dissertation an der UNI Wien. Wien, 1960. S. 151ff.

[18] Der Grund dafür dürfte wohl die Hörverständlichkeit bei der älteren Hörerschaft sein, und bei der jüngeren Hörerschaft wird es möglicherweise ein sozialer Grund sein, nämlich die Form der jeweiligen Jugendkultur.

[19] Hier kann stellvertretend die Auswahl der Hörspiele des Jahres durch die Hörerschaft von Ö1 gelten. Die jeweiligen Jahressieger stehen in ZOBEL (Anm. 10). S. 8.

[20] Vgl. MIXNER, Manfred: Literatur im Hörfunk. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 87.

[21] „Wir wissen aus Umfrageergebnissen, daß in den ersten fünf bis zehn Minuten eines Hörspiels ein Viertel bis ein Drittel aller Hörer ihr Gerät abschalten." SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963. S. 205.

schiedlichem Material) neue Hörerlebnisse bieten. Wenn die Spielform schließlich erprobt worden ist, wird für die Hörerschaft der Inhalt wieder wichtiger.[22]

Ganz allgemein kann für diese Untersuchungsergebnisse gelten, daß sie nicht auf Fälle anwendbar sind, dazu ist die Hörspielhörerschaft zu different. Noch nicht erwähnt ist jener Typ von Hörer[23], der sich zufällig oder zwischendrin zu einem Hörspiel dazu schaltet. Auch er sollte als möglicher Hörspielrezipient von morgen angesprochen werden.

---

[22] Vgl. TIMPER, Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel. 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990. S. 300. Timper verweist hier auch auf das Neue Hörspiel. Vielleicht ist der baldige Rückgang an Produktionen aus dem Gebiet des Neuen Hörspiels auch darin begründet gewesen.

[23] Die Untersuchung des Nordwestdeutschen Rundfunks hat folgende Typen von Hörspiel-Hörern erbracht:
a) Hörer mit starkem, fundiertem Interesse für Hörspiele (14 %)
b) Hörer mit schwächerem, weniger fundiertem Interesse für Hörspiele (32 %)
c) Hörer, die gelegentlich Hörspiele anhören (28 %)
d) Hörer, die Hörspiele nicht anhören (26 %)
Vgl. BINDER (Anm. 17). S. 152f.
Damit deckt diese Untersuchung sich zum Großteil mit der Untersuchung von Hörern im Österreichischen Hörfunk aus dem Jahre 1991, wobei hier eine andere Fragestellung vorgelegen hat („Diese Programmtypen und Sendungsbeispiele würde ich (...) im Radio hören; zur Auswahl: sehr gerne, gerne, weniger gerne, gar nicht gerne, keine Angabe).
Vgl. auch RADIOATLAS 1991. Eine Untersuchung der Integral Marktforschung im Auftrag des ORF. Die Daten sind mir vom ORF, Abt. Marktforschung, zur Verfügung gestellt worden.

2.2.4. Die Verarbeiter als anregende Begleiter

In der Empirischen Literaturwissenschaft wird die Handlung des literarischen Verarbeiters als eine auf die Produktion folgende Stellungnahme (in inhaltlicher, beschreibender, bewertender oder analysierender Form) zu einem bestimmten Produkt – wie es ein Hörspiel sein kann – beschreiben. Für meine diachrone Sichtweise muß die Handlungsrolle VERARBEITUNG im Zusammenhang mit dem Hörspiel als kulturspezifische Mediengattung etwas weiter gefaßt werden. So **zählen folgende Bereiche** für **mich zur Handlungsrolle Verarbeitung dazu**:

- Kritik in Zeitungen, Zeitschriften (zumeist als Literaturkritik) zu einem bestimmten Hörspiel und allgemein zur Gattung Hörspiel
- Kritik zum Medium Rundfunk (zumeist als Medienkritik), die indirekt auch das Hörspiel betrifft
- Diskussionen in literatur- und medienwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Hörspiel oder auch zu einem speziellen Hörspiel, Autor, Dramaturgen u.ä.
- Zensorische Maßnahmen interner und externer Art, die das Hörspiel als Halbfertig- und Endprodukt sowie das Aussendungsband und schließlich die Mediengattung betreffen
- Hörspielpreisvergaben auf nationalem und internationalem Sektor
- Ergebnisse, Meinungen, Feststellungen bei Tagungen zum Hörspiel bzw. zu radiophonen Produkten und zum Medium selbst

Als die Mediengattung Hörspiel sich zu etablieren begann, traf sie bereits auf eine seit dem beginnenden 19. Jahrhundert an der Literatur geschulte Kritik[1] und auf eine in den Rundfunkzeitschriften geführte Diskussion um das Wesen des Hörspiels.

> „Insbesondere über die Beziehung zwischen Literatur und Rundfunk wurde in den Funkzeitschriften der Weimarer Zeit wie 'Der Deutsche Rundfunk', 'Funk', 'Die Sendung' oder der Programmzeitschrift 'Die Funk-Stunde', die alle bereits Ende 1923 ins Leben gerufen worden waren, eine lebhafte Debatte geführt, zu der kaum ein bedeutenderer Schriftsteller oder Programmverantwortlicher des Rundfunks schweigen durfte.“[2]

Diese Momente haben dazu geführt, Hörspielkritik im Sinne der viel früher Gestalt angenommenen Literaturkritik zu sehen. Ein Umstand, den man dadurch gerechtfertigt hat, daß die durch Autoren an die Rundfunkanstalten ergangenen Manuskriptvorlagen

---

[1] Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ist es zur Trennung von Literaturkritik und Literaturwissenschaft, von Feuilleton und Universität gekommen. Vgl. HOHENDAHL, Peter Uwe: Einleitung. AUS: HOHENDAHL, Peter Uwe (Hg.): Geschichte der deutschen Literaturkritik. 1730 – 1980. Metzler. Stuttgart, 1985. S. 1.

[2] FROMHOLD, Martina: Hermann KASACK und der Rundfunk der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Rundfunk. Alano Verlag/Rader Publikationen. Aachen, 1990 (Alano Medien 5). S. 5.

am Beginn nach dem Muster und den Regeln von Buch und Bühne gestaltet gewesen sind. So ist selbstverständlich der Text zum Ausgangspunkt einer Kritik geworden.

„Die Hörspielkritik differenzierte (in der Weimarer Republik, KL), nachdem sich das Hörspiel im Rundfunkprogramm konsolidiert hatte, vornehmlich zwischen 'seriös-ernsten' Sendungen, die entweder das literarische Erbe perpetuierten oder dem Wünschelrutengänger gleich in die 'Geheimnisse der Seele' loteten – ihnen galt das primäre Interesse – und jenen für die unmittelbare Unterhaltung geschriebenen Stücke, die oft auch in äußerst ambivalenter Verschränkung direkter staatsbürgerlicher Unterweisung verpflichtet sein konnten."[3]

Mit der Popularisierung des Hörspiels ist schließlich das Maß an ernsthafter und zuverlässiger Kritik gestiegen, wobei die Rezensenten freilich erkannt haben, daß manche ihrer Kriterien auf das Hörspiel nicht anwendbar sind.[4] Folgende allgemeinen Probleme bzw. Fragen haben sich einer Hörspielkritik gestellt:[5]

- Welche Materialien (Text, Aussendungsprodukt) sollen herangezogen werden?
- Welche Kriterien können angewendet werden (literarische, medienanalytische oder andere)?
- Welche Untergattung des Hörspiels soll für Kritiken herangezogen werden?
- Für wen lohnt sich die Kritik, da das Aussendungsprodukt (soweit nicht mit Hörspiel ein Manuskripttext verstanden worden ist) selbst der Flüchtigkeit unterliegt?
- Kann – da es derzeit kaum öffentliche Diskurse um das Hörspiel gibt – überhaupt eine Bezugnahme zu anderen Kritiken erfolgen?
- Ist das Hörspiel ein dominanter Kulturträger, an dem es sich lohnen würde Kritik zu üben?

Möglicherweise hat man sich einige dieser Fragen im Laufe der Jahrzehnte gar nicht gestellt, dennoch hat es immer wieder Stellungnahmen zum Hörspiel gegeben, welche die eine oder andere Fragestellung bzw. ähnliche Fragestellung implizit in den Antworten zum Hörspiel berücksichtigt haben.

---

[3] HÖRBURGER, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz. Stuttgart, 1975. S. 79.
Vgl. auch SCHÖNING, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 251.

[4] Vgl. PRAGER, Gerhard: Das Hörspiel in sieben Kapiteln. Verständnisse und Mißverständnisse. IN: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. Jg. 1/1984. Carl Hanser Verlag. München, 1984. S. 522.

[5] Vgl. dazu:
VOGT, Ludgera: Vom Trivialautor zum Literaten: Das Beispiel Simmel. IN: Bertelsmann Briefe. Oktober, 1992. Nr. 128. Bertelsmann. Gütersloh, 1992. S. 15.
HOHENDAHL (Anm. 1). S. 2.
VIEHOFF, Reinhold: Literaturkritik im Rundfunk. Eine empirische Untersuchung von Sendereihen des Westdeutschen Rundfunks/Köln 1971-1973. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1981. S. 4.
HOBL-FRIEDRICH, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen. Analysen. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nürnberg, 1991. S. 29.

2.2.4.1. Parallelen und Unterschiede in der Hörspielverarbeitung

Es läßt sich auf dem Felde der Hörspielverarbeitung eine Parallele zwischen den Ereignissen der zwanziger und der fünfziger Jahre ziehen, beide Zeitabschnitte werden ja aus der Sicht vieler als die Perioden der Hochblüte des Hörspiels bezeichnet. Sowohl in den zwanziger als auch in den fünfziger Jahren haben einzelne Fachzeitschriften und Tageszeitungen[6] eine theoretische Diskussion zum Hörspiel mitgetragen und die Entwicklung der Gattung so mitbestimmt. Die Diskussion hat vornehmlich das literarische Hörspiel betroffen.

> „Insgesamt läßt sich in den Hörspieldiskussionen (in den fünfziger und frühen sechziger Jahren, KL) der hier angeführten Zeitschriften und Zeitungen die Tendenz feststellen, daß nur selten Innovatives aus ihnen hervorgeht, daß die Erörterungen und Besprechungen vielmehr auf die Affirmation und Sanktionierung des konventionellen Hörspieltyps ausgerichtet sind. Statt neuer Erkenntnis oder Anregung findet sich vielerorts etwa die Sorge, wie angesichts des immensen Bedarfs an Hörspielen der Gefahr der Verflachung und Banalität begegnet werden kann, auf welchem Wege man dem 'eigentlichen', dem literarischen Hörspiel eine Bresche schlagen kann."[7]

Beim Ausmaß der Pressekritik zum Hörspiel kann man (im Verhältnis zur Hörspielkritik vor 1945 und nach 1960) für diese Zeit von einem Boom sprechen, absolut gesehen (im Verhältnis zu Kritiken über Theater-Uraufführungen oder Kunstausstellungen) ist diese bescheiden geblieben. Die vor allem von den tonangebenden Dramaturgen initiierte Kritik ist ganz im Sinne der herrschenden Hörspielideologie vorgetragen worden. Mit zunehmender Verengung und Stagnation in der Gattungsentwicklung sowie mit dem Übergehen des Interesses der Kritiker zum Fernsehen und der Fernsehberichterstattung ist die Kritik jedoch verebbt.[8] Mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels hat sich schließlich eine neue Art der Kritik herausbilden müssen, die – wenn die Hörspielkritik zu diesem Zeitpunkt nicht schon als begraben gegolten hat[9] – vor allem die neuen

---

[6] Folgende Publikationsorgane sind im Vordergrund gestanden: Rufer und Hörer, Rundfunk und Fernsehen, in denen Hörspielentwicklungen mit außergewöhnlicher Aufmerksamkeit verfolgt und bejahend dokumentiert worden sind. Andere Fachzeitschriften wie z.B.: Journal of Broadcasting, Publizistik, Rundfunk und Fernsehen (Prag). Literaturmagazine: Akzente, Merkur, Frankfurter Hefte, Deutsche Rundschau, Zeitwende, Wort in der Zeit, Sinn und Form. Allgemeinere Magazine: Westermanns Monatshefte, Sprache im technischen Zeitalter, Das Musikleben, Texte und Zeichen. Zeitschriften mit speziellen Interesse von Deutschlehrern: Wirkendes Wort, Der Deutschunterricht, Pädagogische Provinz. Ferner kirchliche Publikationsorgane: Funk-Korrespondenz und Kirche und Rundfunk.
Folgende Zeitungen haben sich während des Hörspiel-Booms um diese Gattung gekümmert: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau (mit der Sparte: Der Kritiker am Lautsprecher), Stuttgarter Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Zeit und Der Spiegel.
Vgl. BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795). S. 58f.

[7] Ebd., S. 59.

[8] Vgl. ebd., S. 60. Vgl. auch die Aussagen von Knut HICKETHIER, Götz NALEPPA und Horst OHDE zur gegenwärtigen Hörspielkritik in Deutschland. AUS: Augen-Blick 26. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Radioästhetik – Hörspielästhetik. Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg. Schüren-Presseverlag. Marburg, 1997. Sn. 19f. 63 und 99.

[9] Vgl. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Kritik der Literaturkritik. IN: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 80/1990. Verein Gruppe Wespennest. rema print, Wien, 1990. S. 21.

technischen und interkulturellen Absichten der Hörspielproduktionen hat begreifen müssen. Die Situation stellt sich heute mit Christoph BUGGERT so dar:

> „Obwohl das Hörspiel auch heute noch Publikumszahlen erreicht, von denen die Buch- oder Theaterkultur in der Regel nur träumen kann, gibt es in der Bundesrepublik keine ernstzunehmende Hörspielkritik mehr. Einige Unentwegte sind – teils aus ökonomischer Verbundenheit mit dem Radio – der Gattung treu geblieben, sie verfolgen das Angebot ihrer Heimatsender, sie wirken mit in Preisjurys. Doch eine systematische, und das heißt: eine auf ständig ergänzter Detailkenntnis aufbauende, sowohl Warnung wie Anregung austeilende kritische Reflexion des akustischen Spiels ist längst eingeschlafen."[10]

Die über deutsche Verhältnisse geäußerte Meinung steht auch stellvertretend für Österreich. Der Wunsch nach mehr Kenntnisnahme des Hörspiels in Form von Rezensionen mag ein frommer bleiben, wenn man sich der zuvor erwähnten Fragestellungen nochmals erinnert.

2.2.4.2. Theoretische und praktische Arbeiten zum Hörspiel

Zur Medienkritik und zur theoretischen Diskussion um das Hörspiel als Kunstform (auch in Form wissenschaftlicher Arbeiten) werde ich im nächsten Kapitel Stellung nehmen. Einige Tendenzen seien aber doch vorweggenommen: Das Interesse am Hörspiel – auch in Abgrenzung vom Sendespiel – bzw. an einer Hörspielkunst wird am Beginn vor allem in den neu gegründeten Rundfunk-Zeitschriften von Theoretikern bekundet. Die Rundfunkpraktiker verstehen sich in dieser Zeit eher als Anreger der Kultur. Gleichzeitig wollen sie als Zubringer für existierende Kultureinrichtungen wirksam werden.[11] Als sich dann Ende der zwanziger Jahre das Hörspiel als Mediengattung etablieren kann, entstehen nach der wilden, geräuschvollen Euphorie der Frühzeit im Theoretischen Enttäuschung und Katzenjammer, die sich bis in die Jahre 1931/32 gehalten haben.[12] Die nachfolgenden theoretischen Versuche zum Hörspiel (etwa KOLB, PONGS, ECKERT) setzen sich einen breiteren Rahmen. Gleichzeitig installiert man an den Instituten in Berlin, Leipzig, München und Heidelberg Abteilungen für Rundfunkforschung und beginnt damit, an einigen Universitäten Veranstaltungen zum Hörspiel abzuhalten.[13] Nach dem Zweiten Weltkrieg setzt der von mir schon beschriebene Boom an theoretischen Äußerungen ein. In den vielen Dissertationen, die ebenfalls in diesem Zeitraum erscheinen, haben sich die Diskussionen auf den Versuch versteift, das Hörspiel unter einen literarischen Oberbegriff einzureihen, es gattungsmäßig zu bestimmen. Damit ist man dem Wunsch nachgekommen, das Hörspiel als völlig eigenständige Kunstform zu deklarieren, die eine vollwertige Daseinsberechtigung in der

---

[10] BUGGERT, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. AUS: THOMSEN, Christian W./SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 211.

[11] SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978. S. 92f.

[12] Vgl. SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963. S. 71.

[13] Vgl. WESSEL, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Bouvier Verlag. Herbert Grundmann. Bonn, 1985. (Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft; Bd. 366). S. 314f.

Literaturlandschaft besitzt.[14] Anfang der sechziger Jahre, als Routine und Leerlauf die Programme bestimmt, erscheinen einige Bücher über das Hörspiel von KNILLI, SCHWITZKE, FISCHER oder FRANK. Mit der Orientierung am Neuen Hörspiel gibt es dann vor allem die Bücher von Klaus SCHÖNING, der zum wichtigsten Proponenten dieser Richtung wird. Weitere theoretische und auch praktische Arbeiten zum Hörspiel reißen auch in den folgenden Jahrzehnten nicht ab.[15] Erwähnt sei hier nur Reinhard DÖHL, der ca. 50 größere einzelne Sendungen im WDR mit Lektionen zum Hörspiel in den Jahren von 1970 bis Ende 1980 herausbringt. Für die meisten in dieser Zeit entstandenen Arbeiten kann ich der Feststellung von Margret BLOOM zustimmen:

> „Allgemein gilt für die gesamte skizzierte Sekundärliteratur, daß sie das Hörspiel in einschränkender Weise unter poetologischen und dramaturgischen Aspekten betrachtet und die gesellschaftliche Vermitteltheit des untersuchten Gegenstandes weitgehend ignoriert."[16]

2.2.4.3. Weitere Maßnahmen der Hörspielverarbeitung

2.2.4.3.1. Funkinterne und funkexterne Kontrollen oder Zensuren

Bereits mit Beginn von Hörspielproduktionen gibt es unterschiedliche Arten von zensorischen Maßnahmen, die DÖHL nach **funkinternen und funkexternen Kontrollen oder Zensuren** unterscheidet. **Interne Zensuren** sind etwa: Eingriffe der Dramaturgen, wie etwa das Ablehnen eines eingereichten Manuskriptes (so ist Günter EICH's Manskript *Träume* 1950 im Rahmen eines Preisausschreibens beim Bayerischen Rundfunk abgelehnt und erst 1951 vom Nordwestdeutschen Rundfunk produziert und gesendet worden), Vorbereiten des Hörspieltextes für die Realisation durch Einstreichen des Textes (etwa bei Alfred DÖBLIN's *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*), eine Art Selbstzensur durch Programmrichtlinien der einzelnen Rundfunkanstalten sowie durch einen vorherrschenden, gesetzlich verankerten Kulturauftrag, ein subjektives Vorverständnis der einzelnen Hörspieldramaturgen vom Hörspiel als Literatur. Weitere interne Maßnahmen habe ich in Punkt 2.2.2. (Hörspiel-Vermittlung) angeführt. **Externe zensorische Maßnahmen** sind etwa: Überwachungsausschüsse (so hat z. B. bereits 1926 ein Erlaß des Reichsministeriums des Inneren ein in diesem Gremium einsetzenden rechtslastigen Kurs ermöglicht), Verschiebung von angekündigten Sendungen (etwa wegen Aktivitäten der NSDAP).[17] In welchem Maße in den Überwachungsausschüssen, Aufsichtsgremien, den externen zensorischen Gruppierungen bestimmte affirmative, restaurative oder sonstige Momente zum Tragen gekommen sind, läßt sich schwer beurteilen, da die Abhängigkeitsmodalitäten zwischen Dramaturgen, Intendanten und Überwachungsgremien wohl in erster Linie mündlich festgehalten worden sind. Eine Art von Zensur ist also

---

[14] Vgl. BLOOM (Anm. 6). S. 13f.

[15] Vgl. KAMPS, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. AUS: KOEBNER, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, ² 1984. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 405). S. 370ff.

[16] BLOOM (Anm. 6). S. 21.

[17] Vgl. DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 172ff.

kaum jemals expressis verbis ausgesprochen worden ist, sie hat vielmehr einen indirekten und verschleierten Weg beschritten.[18] Diese Gruppen bilden auch insofern einen Faktor, da durch die Repräsentanz unterschiedlicher Interessengruppen in den Aufsichtsgremien die immanente Gefahr einer Neutralisierung des Programms bestanden hat.[19]

2.2.4.3.2. Hörspiel-Preisausschreiben

Schon im ersten Jahr der Installierung des Hörfunks ist ein erstes Hörspiel-Preisausschreiben in Deutschland initiiert worden. Das von der Zeitschrift „Der Sender" im August 1924 angekündigte Hörspielpreisausschreiben ist jedoch nie durchgeführt worden, weil es den Initiatoren dieses Preisausschreibens unmöglich erschienen ist, künstlerisch-kulturellen Zwecken dienende Hörspiele höherer und geistiger Art zu erschaffen.[20] 1927 hat man unter dem Patronat der Reichsrundfunkgesellschaft in Deutschland und der Radioverkehrs AG in Österreich weitere Hörspielpreisausschreiben organisiert. Jeweils mehr als eintausend Manuskript-Einsendungen sind in der Folge bei diesen Behörden eingesandt worden.[21] In Deutschland wurde eine Preisverleihung jedoch zur Farce. Obwohl es bekannte Einsender unter den eingesandten Beiträgen gab, (z.B. BRECHT und BRONNEN), hat man keinen Preis vergeben, lediglich einige Manuskripte zum Ankauf empfohlen – ein Vorgang, der sich zu einem späteren Zeitpunkt wiederholt hat.[22] In der Zeitspanne von 1947 bis 1955 sind (in Deutschland) die meisten Hörspielpreise ausgeschrieben worden.[23] Diese Preisausschreiben haben für die Rundfunkanstalten jedoch nicht das erhoffte Ziel erreicht, neue Talente zu gewinnen. Deshalb ist man statt sie auszuschreiben dazu übergegangen, Hörspielpreise selbst zu vergeben. Diese Preisvergaben, ob regionale[24], nationale[25] oder internationale bilden seither einen konstitutiven Faktor im Hörspielgeschehen. Seit längerer Zeit gibt es eine Reihe von alljährlich vergebenen Hörspielpreisen. Die bekanntesten Hörspielpreise lauten:

---

[18] Vgl. BLOOM (Anm. 6). S. 305.

[19] Vgl. ebd., S. 88.

[20] Vgl. HAMMER, Franz (Hg.): Frühe Hörspiele. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1982. S. 222.

[21] Vgl. HIESEL, Franz: Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger: Das österreichische Hörspiel. AUS: THOMSEN, Christian/SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 138.

[22] „Das 1951 vom BR veranstaltete Hörspielpreisausschreiben endete damit, daß keines der eingereichten Hörspiele des ersten Preises für würdig befunden wurde." BLOOM (Anm. 6). S. 46.

[23] Bei folgenden Anstalten sind diese Preise ausgeschrieben worden: Berliner Rundfunk 1946, NWDR Hamburg 1947, RIAS Berlin 1948, BR in den Jahren 1950/1951/1955. Vgl. ebd., S. 45.

[24] Beispiel für derartige regionale Hörspielpreise sind der anläßlich der Wiedereröffnung der Böttcherstraße in Bremen von Radio Bremen einmalig verliehene Hörspielpreis der Böttcherstraße.
Vgl., ebd. S. 55f. Hier werden noch andere Preise aufgelistet.

[25] Nationale Hörspielpreise sind die in Österreich und Deutschland vergebenen Preise für das „Hörspiel des Jahres"
Vgl. ZOBEL, Konrad: Hörspiel in Österreich. 1945-1996. Eine Dokumentation. ORF. Wien, 1996. S. 8.
Vgl. SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller, Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 28.

- Hörspielpreis der Kriegsblinden[26]
- Karl-Sczuka-Preis[27]
- Prix Italia[28]
- Prix Futura

Die Verleihungen dieser Preise haben sowohl eine kulturpolitische als auch eine PR-Funktion für das Hörspiel.

> „Insgesamt läßt sich feststellen, daß die diversen Hörspielpreisverleihungen die Entwicklung der herrschenden Hörspielideologie sowohl nachvollzogen als auch unterstützten und somit zu einem fruchtbaren Element für das Anliegen der Hörspielproduzenten wurden."[29]

2.2.4.3.3. Hörspiel-Tagungen

Die Aufmerksamkeit für das Hörspiel und die Anliegen der Hörspielproduzenten hat man mitunter durch die von den Rundfunkanstalten organisierten Tagungen zu erreichen versucht, zu denen Autoren, Presse und Hörer eingeladen worden sind. Von zentraler Bedeutung für die Hörspielentwicklung sind zwei Tagungen: die Kasseler Arbeitstagung vom 30. September und 1. Oktober 1929 der Preußischen Akademie der Künste in Verbindung mit der Reichsrundfunkgesellschaft und die vom 21. bis 27. März 1968 veranstaltete Internationale Hörspieltagung der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Verbindung mit dem Hessischen Rundfunk in Frankfurt. Während die erstgenannte Tagung mitgeholfen hat, das literarische Hörspiel zu etablieren, ist bei der zweitgenannten Tagung das Neue Hörspiel forciert worden.

Vor allem in der Blütezeit des Hörspiels führten deutsche Sender immer wieder Hörspiel-Autorentagungen durch oder aber spielten Hörspielabteilungen die Finanziers für

---

[26] Den Hörspielpreis der Kriegsblinden haben im Jahre 1951 der Bund der Kriegsblinden Deutschlands e.V. installiert. Er wird alljährlich für „den Autor des bedeutendsten in deutscher Sprache geschriebenen Originalhörspiels (...), das im vorangegangenen Jahr von einer Rundfunkanstalt der ARD urgesendet worden ist[26]", ausgesprochen. Die Entscheidungsfindung bei diesem Preis sieht folgendermaßen aus: Eine Jury besteht aus dem ständigen Vorsitzenden, neun Kriegsblinden und neun Kritikern. Die Delegierten wechseln in der Regel alle fünf Jahre, Kritiker können beliebig oft in die Jury geholt werden. In drei Wahlgängen wird der Sieger ermittelt. Zitat nach VORMWEG, Heinrich: Nach den Reden. Zur Geschichte des Hörspielpreises der Kriegsblinden. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden (Mit einem Beitrag von Heinrich Vormweg). Athenäum. Konigstein/Ts., 1981. S. 130.

[27] Als Friedrich Bischoff 1946 als Intendant den Südwestfunk geholfen hat aufzubauen, hat er den Komponisten Karl Sczuka, mit dem er schon in Breslau gearbeitet hat, als musikdramaturgischen Berater der Hörspielabteilung zu sich nach Baden-Baden geholt. 1954 ist als postume Ehrung für Karl Sczuka der nach ihm benannte Preis für Hörspielmusik von Friedrich Bischoff gestiftet worden. 1969 hat die Jury auf Anraten die Satzung geändert. Ab nun hat man den Preis für die „beste radiophonische Produktion eines Hörspiels" ausgeschrieben, in der „Sprache, Geräusche und Musik nach musikalischen Formprinzipien behandelt wurden." Die Hauptmerkmale dieses Preises sind nach der Satzungsänderung somit folgende: Der Autor als Produzent, die Produktionssituation als Thema und, neben der Sprache, die Musik und die Geräusche als Material der Produktion. Zit. Nach NABER, Hermann: Der Autor als Produzent. Der Karl-Sczuka-Preis für Radiokunst. 1970 - 1980. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 169f.

[28] Sowohl der Prix Italia als der Prix Futura sind von der RAI, der italienischen Rundfunkgesellschaft, 1948 ins Leben gerufen worden.

[29] BLOOM (Anm. 6). S. 56.

artfremde Autorentagungen (wie etwa bei der Zusammenkunft der Gruppe 47, die in der Hochschule für Gestaltung in Ulm unter dem Motto *Das literarische Hörspiel* abgehalten worden ist).[30] Dabei ist es den Rundfunkverantwortlichen um folgendes gegangen:

> „Man bemühte sich um Aufklärung und das Vertrautwerden der Autoren mit dem 'Material des Hörspiel-Dichters, mit den verschiedenen Möglichkeiten der Rundfunktechnik und den dramaturgischen Formen des Hörspiels' – daß man dabei vor allem auf die so hoch geschätzte Innerlichkeitsdramaturgie rekurrierte, dürfte kaum in Erstaunen versetzen.
> Neben der Absicht, Autoren überhaupt erst einmal an das Hörspiel heranzuführen, ihre Begeisterung zu wecken und ein 'persönliches Vertrauensverhältnis' zu schaffen, verfolgten die Dramaturgen das Ziel, den potentiellen Hörspielverfassern von Anfang an durch einschlägige Anregungen und Hinweise eine adäquate, unmißverständliche Vorstellung von dem zu vermitteln, was man von ihnen erwartete bezüglich Inhalt und Form – nämlich die Orientierung an der herrschenden Hörspielideologie."[31]

Solche Hörspieltagungen haben darüber hinaus die Gesprächsbasis für eine internationale Zusammenarbeit zwischen einzelnen Sendeanstalten geboten.[32] Die daraus resultierenden gemeinsamen Hörspielproduktionen haben bei gleichzeitig hoher Qualität zu einer Kostenreduzierung für die einzelnen Anstalten geführt. Trotz dieser positiven Effekte hat sich für Hörspiel-Tagungen die Erkenntnis durchgesetzt, daß Besprechungen zu zweit, vor allem zwischen Autor und Dramaturg, sehr viel mehr einbringen als Zusammenkünfte im großen Kreis.[33]

Im Rahmen der alltäglichen Routinearbeit des Hörspielverarbeiters bieten die aufgezählten Möglichkeiten eine Voraussetzung dafür, daß das Hörspiel heute noch aktuell gehalten wird. Eine andere Möglichkeit stellt die theoretische Auseinandersetzung dar. Bevor ich nun auf die hörspieltheoretischen/hörspielästhetischen Argumente von Personen eingehe, möchte ich zuerst noch einige zusammenfassende Erläuterungen zum Abschnitt Literatur geben.

[30] Vgl. ebd., S. 52.
[31] Ebd., S. 51
[32] In den Jahren 1959 und 1960 haben internationale Hörspieltagungen stattgefunden, etwa der NDR mit dem BR und der Gruppe 47 oder der ORF mit Münchnern und Hamburger Redakteuren. Diese Tagungen haben auch dazu geführt, daß man die weitere internationale Zusammenarbeit gesucht und Gemeinschaftsproduktionen initiiert hat.
Vgl. HIESEL (Anm. 21). S. 144.
[33] BLOOM (Anm. 6). S. 51.

2.2.5. Zusammenfassung des Literaturteils

Folgende praktische Einflußfaktoren, die unmittelbar oder mittelbar mit den im Medienteil dargestellten Voraussetzungen zusammenhängen, können Einfluß auf das Handeln einzelner Personen in der von ihnen vertretenen Rolle nehmen, und somit zu einer Veränderung von hörspielästhetischen Konzepten beitragen:

Abb.2.6 Praktische Einflußfaktoren für hörspielästhetische Konzepte

PRODU-ZENTEN	- Folgende Eigenschaften haben für den Autor durch die Produktionsweise im Studio eine Anpassung erfahren: 1. Kollektive Arbeitsweise, 2. Projektierendes Arbeiten mehrerer Funktionsträger, 3. Künstlerische Originalität wird mittels technischer und durch die Medien geprägte Normen angepaßt, 4. Das Werk läßt keine Rückschlüsse auf den Autor hinsichtlich Begabung, Begnadung u.ä. zu, 5. Genialität, Originalität oder Individualität verlieren aufgrund des Zwanges zu geregelten Produktionsverhältnissen an Wert, 6. Der Begriff des Schönen wird destruiert und durch die medialen Reizwerte wie Neuartigkeit, Intensität, Seltsamkeit ersetzt, 7. Der Werkbegriff verliert an Bedeutung, 8. Der Autor wird selbst zum Produzenten. - Die Autoren haben mit der Möglichkeit, Texte für verschiedene Medien zu schreiben, damit begonnen, Arbeiten so zu verfertigen, daß sie in mehreren Medien einsetzbar sind; dies hilft ihnen, ihre ökonomischen Verhältnisse zu sichern. - Mit dem Neuen Hörspiel ist das dem Werk Eigentliche im Studio erzeugt worden, ist der Prozeß der Herstellung als der Schöpferische angesehen worden. Damit ist auch der nur Manuskripte liefernde Hörspiel-Schriftsteller zum Regisseur, Mitarbeiter und Hörspiel-Macher (im Sinne von Koordinator und Gestalter) geworden. - Mit dem Wechsel der Schriftsteller ins Hörspielstudio hat ein einzelner Handelnder mehrere Handlungsrollen und Berufe ausüben können (Produzent und Vermittler; Autor, Regisseur und Tontechniker) wie dies auch am Beginn der Hörspielproduktionen der Fall gewesen ist. - Der Wechsel der Musiker ins Hörspielstudio hat das Produkt Hörspiel vor allem bei den semiotischen Kommunikationsinstrumenten eine Veränderung erfahren lassen. - Der Musiker gilt für die meisten Hörspielformen als Zulieferer der Studioproduktion. - Die Vielfalt der im Tonstudio möglichen Technik hat den Tontechniker zu einem unentbehrlichen und das Hörspiel gestaltenden Teil der Produzenten gemacht. - Vor allem der Autor, der Regisseur und der Schauspieler können seit Beginn der Hörspielproduktionen einer hohen Wertschätzung sicher sein.
VER-MITTLER	- Die Handlungen des Hörspiel-Dramaturgen als Vermittler hängen von verschiedenen Überlegungen ab: gesetzliche Aufträge wie z.B. der Kultur- und Unterhaltungsauftrag des Rundfunks, rechtliche und ökonomische Überlegungen, Berücksichtigung von Gedenktagen, Präsentationstagen etc., Sendezeit und Sendeort, angenommene Erwartungshaltungen der Hörerschaft, erzielbare Programmvielfalt in der jeweiligen Sendeschiene – auch innerhalb einer einzelnen Programmaussendung wie dem Hörspiel –, Rücksichtnahme auf verwendete Sprachausdrücke, Berücksichtigung von inländischen Kulturproduzenten und einheimischer, lokaler, regionaler und nationaler Kultur. Weiters von der Überlegung, einer kulturellen Konfektionierung und einem Niveauschwund entgegenzutreten, kulturelle und künstlerische Qualität und Identifikation zu schaffen und zu erhalten. - Ein Hörspiel-Vermittler (das ist hauptsächlich der Dramaturg) kann vor, während und nach der Hörspielproduktion Einfluß auf das Hörspiel-Produkt und das Hörspielgeschehen nehmen. - Die Arbeit des Dramaturgen beinhaltet auch Momente der Produktion und Verarbeitung, gerade weil seine Handlungen auch (unmittelbare oder mittelbare) Auswirkungen auf diese Handlungsrollen haben. - Folgende Faktoren können Einfluß auf das Handeln eines Dramaturgen nehmen: zeitökonomischer Faktor; persönliche Vorlieben; Tendenz, unverlangt eingesandte Manuskripte eher zurückzuweisen als persönlich von Autoren eingeforderte; Rücksichtnahme auf den Hörer bezüglich der zumutbaren Aufnahmefähigkeit, Kompliziertheit eines Manuskripttextes / Aussendungsproduktes. - Durch die Vorauswahl von Autoren, Produzenten, Themen, der Gattungsform u.a. tritt der Hörspiel-Vermittler gleichzeitig in der Rolle des Kunstrichters und Kunstproduzenten auf (vor allem zur Zeit des Literarischen Hörspiels). - Der Dramaturg ist in der Regel für die Bestellung des Regisseurs zuständig, und in Verbindung mit dem Regisseur bestellt er Schauspieler, Komponisten, Musiker. Während der Hörspielproduktion kann der Dramaturg gleichzeitig Regisseur sein oder z.B. durch Zeitvorgaben die Länge des Hörspiels beeinflussen. Nach der Fertigstellung eines Hörspiels kann der Dramaturg eingreifen, indem er die Sendeleiste, auf der das Hörspiel gespielt werden soll, festlegt. - Vor allem in den Anfangszeiten haben die Dramaturgen mehrere Handlungsrollen übernommen und ihre Dramaturgie ist von ihren unterschiedlichen früheren Berufen beeinflußt gewesen.

	- Vor allem die Dramaturgen vom NDR, SDR, BR sind über Initiativen auf Hörspieltagungen und über Hörspielpreisausschreiben zum Wegbereiter des neuen Hörspiels geworden. - Das Neue Hörspiel hat vielfältige Möglichkeiten der dramaturgischen Gestaltung gebracht. Auch bei der Forcierung des Neuen Hörspiels sind es Vermittler gewesen, die diesen Hörspieltyp initiiert haben.
REZI-PIENTEN	- Folgende Formen der Hörerforschung (Wünsche der Hörer zu eruieren) sind entwickelt worden: Hörerpost/-briefe, Hörerbeteiligungsformen, Hörerumfragen, Hörspielpreisvergaben durch Hörerschaft, Hörer als integrativer Bestandteil in der Produktion, Verkauf von Tonträgern u.a.m. - Es gibt unterschiedliche Rezeptionsformen in der Produktionsphase durch die Produzenten: Lesen und Hören. - Folgende Ergebnisse haben die Hörerforschungen gebracht: 1. Die Hörerschaft will vor allem heitere unterhaltende Darbietungen; 2. Es besteht ein Gefälle zwischen der Großstadt- und der Landbevölkerung im Wunsche nach kulturellen Darbietungen; 3. Sowohl die älteren als auch die jungen Hörer können mit Hörspielen wenig anfangen; 4. Hörspiele, die eine alltägliche, am Hörer überprüfbare Wirklichkeitsgestaltung bevorzugen und das eigene Schicksal stellvertretend formulieren, werden geschätzt; 5. Die ältere Hörspielhörerschaft bevorzugt eher die traditionellen, literarischen Hörspiel- und auratischen Vermittlungsformen, die jüngeren Hörer haben eher Interesse an der ästhetischen Erkenntnisfunktion von Kunst und spezielle Interessen an entlegenen Themen oder besonderen literarischen Ausdrucksformen; 6. Von entscheidender Bedeutung ist für die Hörer der Beginn eines Hörspieles, wobei in den ersten 5 bis 15 Minuten eine passive Neugierde beim Hörer geweckt werden sollte; 7. Hörspiele als akustische Spielarten erwecken nur so lange das Interesse der Hörerschaft, wie diese Verarbeitungstechniken neue Erkenntnisse bieten. Ist die Spielform einmal ausprobiert, wird für die Hörerschaft der Inhalt wieder wichtiger. - Das Rollenverständnis vom Hörspielrezipienten ist durch das Massenmedium geprägt worden, das keine direkte Kommunikation zuläßt. Die Beteiligungsformen des Rezipienten sind bis auf wenige Momente im Originalhörspiel – hier ist er als „Person der Straße" zum Mitproduzenten geworden – oder bei Lösungsvorschlägen für Hörspielserien oder auch bei Diskussionen im Anschluß an Hörspielaussendungen auf das Hören beschränkt.
VERAR-BEITER	- Folgende Ergebnisse zählen für mich zur Tätigkeit eines Hörspiel-Verarbeiters: Kritik in Zeitungen, Zeitschriften (zumeist als Literaturkritik) zu einem bestimmten Hörspiel und allgemein zur Gattung Hörspiel; Kritik zum Medium Rundfunk (zumeist als Medienkritik), die indirekt auch das Hörspiel betrifft; Diskussionen in literatur- und medienwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Hörspiel oder auch zu einem speziellen Hörspiel, Autor, Dramaturgen u.ä. Zensorische Maßnahmen interner und externer Art, die das Hörspiel als Halbfertig- und Endprodukt wie auch das Aussendungsband und schließlich die Mediengattung betreffen; Hörspielpreisvergaben auf nationalem und internationalem Sektor; Ergebnisse, Meinungen, Feststellungen bei Tagungen zum Hörspiel bzw. zu radiophonen Produkten und dem Hörfunk. - Folgende allgemeine Probleme stellen sich (gerade heute) einer Hörspielkritik: Welche Materialien (Text, Aussendungsprodukt) sollen herangezogen werden; welche Kriterien können angewendet werden (literarische, medienkritische oder andere); welche Untergattung des Hörspiels soll als Basis der Kritik dienen; wozu lohnt sich eine Kritik, wenn das Aussendungsprodukt selbst der Flüchtigkeit unterliegt; kann – da es kaum mehr öffentliche Diskurse zum Hörspiel gibt – überhaupt eine Bezugnahme zu anderen Kritiken erfolgen; ist das Hörspiel ein dominanter Kulturträger, für den es sich lohnen würde, Kritik zu üben. - Neben Hörspielkritik hat es auch Arten von interner und externer Zensur in den Rundfunkorganisationen gegeben. Interne Zensuren sind: Eingriffe der Dramaturgen wie das Ablehnen der eingereichten Manuskripte, Vorbereiten des Hörspieltextes für die Realisation durch Einstreichen des Textes, eine Art Selbstzensur durch Programmrichtlinien der einzelnen Rundfunkanstalten aufgrund eines vorherrschenden gesetzlich verankerten Kulturauftrages, ein subjektives Vorverständnis vom Hörspiel als Literatur. Externe zensorische Maßnahmen sind z.B.: Überwachungsausschüsse; Verschiebung von angekündigten Sendungen durch politische Gremien. - Schon kurz nach Beginn der Installierung des Hörfunks sind Hörspiel-Preisausschreiben initiiert worden, die seither ein Bestandteil in der Hörspielentwicklung und der Hörspielszene sind. - Das Interesse am Hörspiel – auch in Abgrenzung vom Sendespiel – bzw. an einer Hörspielkunst ist von Beginn an vor allem in den Rundfunk-Zeitschriften (besonders in den zwanziger und fünfziger Jahren) bekundet worden. - Die Aufmerksamkeit für das Hörspiel zu schärfen und die Anliegen der Hörspielproduzenten durchzusetzen, ist Zweck vieler Hörspiel-Tagungen gewesen, die zumeist von den Rundfunkanstalten organisiert worden sind (vor allem in den fünfziger Jahren). - Mit der Einführung des Fernsehens hat sich ein Großteil der Medienkritik nur noch darauf bezogen. - Eine neue Möglichkeit der Hörspielkritik hat sich mit dem Neuen Hörspiel herausgebildet. Die Bereitschaft zur Kritik und damit zur Publizierung des Hörspielgeschehens ist aber nur von kurzer Dauer gewesen. - Einige literaturwissenschaftliche Bücher haben zur Diskussion um die Gestalt des Hörspiel beigetragen (z.B. Schwitzke, Knilli u.a.).

2.3. Die Ästhetik und das Hörspiel

Hörspielästhetische Konzepte werden im Rahmen der strukturellen Koppelung erworben (= Wissenserwerb)

Mit HÖRSPIELÄSTHETISCHEN KONZEPTEN meine ich Einstellungen und Bewertungen, die im Zusammenhang mit dem Hörspiel im Rahmen der im Abschnitt Literatur beschriebenen Handlungsrollen entstehen. Diese Konzepte können in der praktischen und/oder theoretischen Auseinandersetzung erworben bzw. konditioniert worden sein.

„Und die umfassendste Konditionierung erfolgt durch 'Kultur', hier verstanden als der Zusammenhang gesellschaftlich relevanter kommunikativer Thematisierungsmöglichkeiten der im Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft grundlegenden Differenzen (wie zum Beispiel real/fiktiv, wahr/falsch, gut/böse, heilig/profan, arm/reich, schön/häßlich) [vgl. Schmidt 1992a]. Im Rahmen von Kultur entfalten sich gleichermaßen Kognition und Kommunikation und bestätigen damit zugleich die Kultur, in deren Rahmen sie sich allererst entfalten (vgl. Morin 1991).“[1]

Ein Wissen über Ästhetik(en) oder Kategorien des Ästhetischen[2] zu besitzen, kann hilfreich sein, wenn man auf hörspielästhetische Konzepte schließen will. Wesentlicher erscheinen mir die theoretischen Äußerungen zum Hörspiel jedoch im Kontext der eigenen Rolle im Zusammenhang zwischen Medienvermittlung und Vermittlungsweisen. Meine Suche gilt daher nicht einer Vorstellung von Hörspiel-Ästhetik, sondern den persönlichen und hier ästhetischen Konstruktionen zum Hörspiel.

In dieser Arbeit beziehe ich also keine allgemeinen Ästhetiken[3] mit ein, sondern theoretische Äußerungen über das Hörspiel, die Hinweise für die Entwicklung von hörspielästhetischen Konzepten anbieten. Folgende Momente rücke ich mit Blickrichtung Hörspiel in den Vordergrund: die Vorstellung des Ästhetischen im Hörspiel und die Betrachtungen zum Hörspiel als Kunstwerk.

---

[1] SCHMIDT, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./ WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 13.

[2] Unzählige Lexika, Historische Wörterbücher, Enzyklopädien, Ästhetikgeschichten und Artikel verweisen auf dieses Fach und die der Ästhetik zugeschriebenen Kategorien. Vielfach herrscht die Auffassung, daß Ästhetik ein wissenschaftliches Gebiet und das Ästhetische das Wesensmerkmal dieser Wissenschaft sei, das sich in verschiedenen Erkenntnisformen herausstellt. Das Ästhetische als Kategorie der Bewertung jedoch sperrt sich gegen jede exakte wissenschaftliche Definition. Vgl. dazu nur DIMPFL, Monika: Literarische Kommunikation und Gebrauchswert. Theoretische Entwürfe. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn, 1981. (Abhandlungen zur Kunst, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 322). S. 67.

[3] Schon 1804 hat Jean PAUL gemeint: "Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Aesthetikern". Vgl. dazu: RITTER, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A - C. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1971. S. 556.
„Das stimmt damals – und es stimmt augenscheinlich heute schon wieder: Ästhetik als Reaktion auf die ausgebliebene Revolution in Deutschland, möglicherweise sogar als Resignation ...!?“
„Aus den früheren Akteuren, aus denen, die einmal glaubten, als Subjekte der Geschichte etwas verändern zu können, sind heute ästhetische Denker geworden.“ Zit. nach JUNG, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Junius Verlag. Hamburg, 1995. S. 33 und S. 41.

2.3.1. Die Kunstform Hörspiel im Spannungsfeld medialer, literarischer und ästhetischer Vorstellungen

Im Laufe der hörspieltheoretischen Auseinandersetzungen ist diese Gattung immer wieder als eine spezielle Kunstform behandelt worden.[1] Viele der in diesem Zusammenhang gestellten Fragen – wie z.B. welches Erscheinungsbild bzw. welche Funktion soll das Hörspiel haben, in welchem Felde der Kunst soll es sich bewegen oder einbetten lassen, welches sind die eigentlichen Gestaltungsmittel des Hörspiels – sind mitunter heftig diskutiert worden. Einige Themen sind in Intervallen wieder aufgetaucht und haben die Gattung Hörspiel vor allem mit den übergeordneten Bereichen Medium, Literatur und Ästhetik in Bezug gebracht. Eine sich durchziehende Themenfokussierung auf bestimmte Felder hat es jedoch nicht gegeben, was bei einem Thema wie der (Hörspiel-) Kunst verständlicherweise auch nicht zu erwarten ist. Sie hat es möglicherweise schon deshalb nicht geben können, weil die Diskussionsträger unterschiedliche Berufe (wie Schriftsteller, Dramaturg, Regisseur, Literaturwissenschafter, Literatur- und Medienkritiker etc.) ausgeübt und daher das spezifisch erlernte und behandelte Wissen in die Diskussion eingebracht haben. Entsprechend der Gliederung in den Abschnitten Medium und Literatur lassen sich den Themen folgende theoretische Äußerungen zuteilen:[2]

---

[1] „Aus dem Bemühen, dieses Dilemma durch Herausstellen der Spezifik des Rundfunks zu entschärfen und ihn konkurrenzfähig zu bestehenden Möglichkeiten der Freizeitverbringung zu machen, resultierte als eine ins Auge gefaßte Möglichkeit die Erfindung des Hörspiels, das seinen Stellenwert in der damaligen allgemeinen Auseinandersetzung um die Verwendungsmöglichkeiten des Rundfunks weniger aus seinem Vorhandensein und seiner Relevanz innerhalb des Programms bezog, sondern vielmehr zu kennzeichnen ist als – vorerst theoretisches – Produkt eines Kreises von Journalisten und Kritikern, die – relativ fern von den konkreten Produktionsbedingungen – einen Kunstanspruch des Rundfunks kreierten." Zitat AUS: SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978. S. 94f.
Ernst Hardt hat am 6. Februar 1928 im Herrenhaus der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft zu Berlin einen Vortrag über „Die Kunst im Rundfunk" gehalten: „Wie lange es dauern wird, bis die Rundfunktechnik zusamt ihrer Erlebnisbedingungen mit dem Bewußtsein und Unterbewußtsein des Künstlers eine solche (...) Verwachsung erreicht haben wird, aus der allein das ureigentliche Rundfunk-Kunstwerk erwachsen kann, wage ich nicht zu prophezeien. Dennoch aber glaube ich (...), daß das Thema eines nach mir an dieser Stelle stehenden Redners nicht mehr lauten wird: 'Die Kunst **im** Rundfunk', sondern 'Die Kunst **des** Rundfunks'." Ernst Hardt zitiert nach KARST, Karl: „Das Hörspiel-spiel". Notizen einer Recherche. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 7.
Vgl. dazu auch den Sammelband: Augen-Blick 26. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Radioästhetik – Hörspielästhetik. Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg. Schüren-Presseverlag. Marburg, 1997.

[2] Unter dem Titel „Theoretisches zur Kunstform Hörspiel" habe ich im Literaturverzeichnis einige wesentliche und von mir herangezogene Arbeiten zu diesem Thema aufgelistet.

Bezug zum Medium

Medien-Technik:
Materialbedingungen (der Kunst und der Technik); **Blende** (strukturbildendes Merkmal); **Herstellungsformen** (Arbeit im Studio, im Freien); **Live-Prinzip** (Szenen-Anreihung mit Pause und Musik); **Mikrophon** (Schreiben für das Mikrophon); **Schnitt** (Entwicklung von Collage und Montage, harter Schnitt);
Mono- und Stereophonie (Raum- und Richtungsvorstellung, Ort).
Medien-Organisation:
Kultur-, Bildungs- Unterhaltungs-, und Zivilisationsfaktor (Medium, Hörspiel); **Programmentwicklung** (Programmphilosophie, Sendeleisten);
Reichweite (Hörerwünsche); **Volkserziehung** (Medium und Hörspiel); **Demokratisierung und Revolutionierung** (pädagogische Absichten).
Hörspiel-Instrumente:
Sprache (Schauspielerstimme als emotionale Identifikation und als Ersatzleistung, Sprache als Material, Handlungsträger); **Musik** (Funktion und Einsatz); **Geräusche** (stilisierte oder realistische Form, Stille, Pause); **Verhältnis dieser Elemente zueinander** (akustische Kunst, akustische Kulisse, Gestaltungsmittel, Eigenwelt); **Semiotik des Radios** (Zeichen).
Hörspiel-Materialien:
Medienwechsel (Verschiebung in der Wahrnehmung und Beurteilung); **Manuskript und Verarbeitungsstufen** (Text ins Sprechen setzen); **Produktionsveränderung** (Hörspiel als verwaltete Kunst)
Medienangebot-Hörspiel:
Funkformen (Abgrenzung, Einbezug anderer Formen und Medien); **Gattungsarten** (Definitionen, Bezüge zu anderen Künsten).

Bezug zur Literatur

Das **Wort** als das Moment des Hörwerks, des Wortkunstwerks, das die Sprache gegenüber den anderen Instrumenten in den Vordergrund rückt. Der Bezug zu folgenden **Handelnden** wird hergestellt: **Autor** (Ihm sind die Kenntnisse über die Sprache anvertraut, er muß sich Wissen über das Studio aneignen, muß den Rundfunk als Apparat verändern helfen, er tritt auf als Hörspielschriftsteller oder Hörspielmacher), **Funkregisseur** (Er ist die wichtigste Person im Studio, muß einen einzigen Sinn ansprechen), Studioarbeit ist Teamarbeit.
Weitere Themen: Originalität, Individualität, Autorenschaft, Organische Geschlossenheit, Geistiges Eigentum.

Andere Schwerpunkte

Eigenschaften, die sich im Aussendunsprodukt äußern:
Dokumentarischer oder fiktionaler Charakter des Hörspiels, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit als Ausdruck des Hörspiels, Hörspiel als Vehikel des Führungsmittels Rundfunk, Beschaffenheit der Kunstform Hörspiel wie Verinnerlichung oder Verwortung, Handlung (Statik und Bewegung), Figuren, Stoffe, Zeit.
Kunst als Thema: Radiokunst als Eigenkunstwerk eines produzierenden Rundfunks, Ästhetik des Hörspiels, Medium oder Literatur und

Ästhetik, Kunst der Töne, Erweiterung ästhetischer Handlungsspielräume, Ästhetische Normen des Kunstwerks, Kunst als Zeichen der Produktivität.

2.3.1.1. Hörspiel und Medientechnik

Schon mit der Inbetriebnahme des Rundfunks gibt es erste Überlegungen zur **Medientechnik**. Rudolf LEONHARD hat 1924 im ersten Heft der Zeitschrift „Die Sendung" im Artikel *Technik und Kunstform* dargelegt, daß das Zeitalter der Technik seine eigene Kunst haben werde, entweder von der Art der Wiedergabe und Aufnahme, die von der Technik entscheidend beeinflußt werde, oder insofern als die Technik sogar die Möglichkeiten der künstlerischen Produktion vergrößern und vermehren helfe.[3] Gleichzeitig führt er die Unterscheidung von Produktionsverfahren und Reproduktionsmitteln ein; diese Differenzierung zieht zu einem späteren Zeitpunkt auch Helmut JEDELE wieder heran, wenn er zwischen Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk unterscheidet und von einer „Theorie des produktiven Rundfunks" spricht, mit der er die Voraussetzungen für eine Ästhetik des Rundfunks hat schaffen wollen.[4] Damit haben beide ein Thema angerissen, das von Anfang an aktuell gewesen ist: die „eingebildete Kluft zwischen Kunst und Technik", wie es Ludwig KAPELLER schon 1924 in der Zeitschrift „Funk" genannt hat.[5] Eine Form von Technikscheu bis -feindlichkeit hat sich sowohl bei den Hörspielkonsumenten als auch bei den Verwaltern des Hörspiels gehalten,[6] die das Diktum von Hans FLESCH „Im Anfang war die Technik" lediglich als Entschuldigungsformel für eine Kinderkrankheit akzeptiert und von der sie geglaubt haben, sie mit dem literarischen Hörspiel zu überwinden.[7] Erst die Frankfurter Hörspieltagung hat 1968 das Thema (etwa Paul PÖRTNER) von Technikscheu und Technikbegeisterung wieder aufgenommen. Die davor entwickelte und schon eingesetzte stereophone Technik, die vor allem den

---

[3] „Es versteht sich, daß in einem Zeitalter, das man ganz eigentlich als das Zeitalter der Technik bezeichnet hat, die Wirkung der Technik auf die Übermittlung des Kunstgehaltes, auf die Kunstform besonders groß sein wird – mag man sie nun als Wirkung oder als Rückwirkung ansprechen, mag man sie bedauern oder begrüßen. Es versteht sich, daß das 'Zeitalter der Technik' seine eigene Kunst haben wird –, mag es die Art der Wiedergabe und der Aufnahme sein, die von der Technik entscheidend bestimmt wird, mag sie sogar die Möglichkeiten der künstlerischen Produktion vergrößern oder vermehren." LEONHARD, Rudolf: Technik und Kunstform zitiert AUS: BREDOW (Anm. 2) S. 80f.

[4] Vgl. DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 157.

[5] Vgl. SOPPE (Anm. 2). S. 89. Er zitierte Ludwig KAPELLER, der diesen Satz in der Zeitschrift „Funk", 1924/3/33, schrieb.
Die positive Erscheinung der Technik für die Kunst hat auch Rudolf ARNHEIM schon früh charakterisiert: Durch die Anwendung der Technik erhoffte sich Arnheim qualitative Verbesserungen, denn „die Technik richtet sich in ihren Bemühungen nach den ästhetischen Anforderungen". Arnheim zit. nach: SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: (Anm. 2). S. 35.

[6] So meint etwa Hansjörg SCHMITTHENNER noch 1961: „Aufgrund neuer Erkenntnisse müssen wir das Hörspiel als literarische Gattung, als künstlerisches Phänomen ein für allemal von der heute mit ihm verknüpften elektromagnetischen Übertragungstechnik lösen. Seine wesentlichsten Kriterien sind ästhetischer und nicht technischer Natur." Zitiert AUS: HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977. S. 15.

[7] Vgl. DÖHL: Neues Hörspiel (Anm. 2). S. 138.

Raumklang als sinnlich wahrnehmbare Qualität an die Hörer übertragen kann, hat diesem Thema zur Aktualität verholfen. „Als ein konstituierender Bestandteil im Hörspiel kommt dem Raumklang eine wichtige produktionsästhetische Rolle zu. Durch ihn wird die Imagination gehörter Räume geweckt, der bildlichen Vorstellung allerdings keinesfalls festgelegt.“[8] Jahre davor hat man schon andere technische Entwicklungen (z.B. Blende und Schnitt) bei Hörspielproduktionen eingesetzt und theoretisch diskutiert. Vor allem die Blende hat ab den dreißiger Jahren an Einfluß gewonnen[9] (auch weil sich das Verfahren des Schnitts auf dem teuren Tonfilmstreifen nicht hat durchsetzen können), so daß noch 1963 Heinz SCHWITZKE die Blende als das „modernste Kunstmittel“ und als „ein neues Ordnungsprinzip“[10] bezeichnen kann. Der Schnitt, 1965 eher zufällig wieder entdeckt,[11] hat vor allem dazu beigetragen, das Originalton-Hörspiel mit zu gestalten und die Gestaltungsmöglichkeiten Collage und/oder Montage anzuwenden.[12] Die Verbindung Technik und Kunst wird heute vermehrt in der Akustischen Kunst gesucht. Für diese nun auch schon längere Zeit entwickelte Hörform gilt, was schon Walter BISCHOFF gemeint hat: „Nur aus der innigsten Verbindung der beiden wesensfremden Elemente Technik und Kunst kann sich die Beseelung des Hörspiels ergeben. Ohne diese notwendige Verschmelzung bleibt die Funkdramaturgie, die gesamte Hörspielarbeit im Ästhetisch-Formalen befangen.“[13]

2.3.1.2. Hörspiel und Medienkultur

Die **Medienorganisation** Rundfunk ist nicht um der Kultur Willen erfunden worden (auch wenn manche Kulturschaffenden das seinerzeit gehofft haben), vielmehr ist das kulturelle Angebot im Radio von Beginn an eines unter vielen gewesen.[14] Das Hörspiel ist vor allem für die theoretisierenden Kulturoptimisten, welche die Kultur im Medium verankert sehen wollen, interessant gewesen, im Gegensatz zu jenen Pessimisten, die der Kunst und der Kultur durch das Medium Rundfunk eine Nivellierung vorausgesagt

---

[8] Zitiert AUS: SCHÄFER (Anm. 2). S. 31.

[9] Vgl. GÖLLNER, Hansotto: Ein neuer Anfang. Dramaturgie des Hörspiels. Europäischer Verlag. Wien, 1978. S. 14. Die Dramturgie des Hörspiels wird oft als die Dramaturgie der Blende beschrieben.

[10] Zitat AUS: DÖHL: Neues Hörspiel (Anm. 2). S. 133.

[11] Vgl., ebd. S. 133f.

[12] „Als die ästhetische Anschließbarkeit der Blende in Frage gestellt wurde durch die Technik des Schnitts und die Ästhetik der Montage, geriet die Dramaturgie erneut in eine produktive Unordnung.“ Schöning in einem Gespräch mit Mauricio Kagel.
KAGEL, Mauricio & SCHÖNING, Klaus: Das Handwerkzeug. Kleines **Ohr**ganon des Hörspielmachens. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 100.

[13] BISCHOFF, Walter: Die Dramaturgie des Hörspiels. AUS: BREDOW (Anm. 2). S. 264.

[14] Vgl. BUGGERT, Christoph: Medienkultur – Kultivierung der Medien? Eine Mängelrüge. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Herausgegeben von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. Thema: Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios. S. 79.

haben.[15] Nicht nur von außen ist Kultur ins Radio getragen worden, auch in den Rundfunkorganisationen hat man – neben den Forderungen nach Unterhaltung und Bildung – nach Kultur verlangt: So meint Hans BREDOW in seinem Geleitwort zur Eröffnung des deutschen Rundfunks im Jahre 1923:

> „In einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Not und politischer Bedrängnis wird der Rundfunk für die Allgemeinheit freigegeben. Nicht länger soll er ausschließlich wirtschaftlichen Zwecken dienen, sondern es soll der Versuch gemacht werden, diesen Kulturfortschritt zu benutzen, um dem deutschen Volk etwas Anregung und Freude ins Leben zu bringen."[16]

Diese Diskussion im Zusammenhang mit den Rundfunkorganisationen hat auf weitere Ansprüche gezielt: eine Ästhetik der Hörkunst aus den eigenen Materialien des Mediums zu schaffen und Kunst zu sozialisieren, also Kunst für alle. Gerade letzter Punkt hat einerseits zur scharfen Kritik einer aufgezwungenen „Kunst-Politik" durch Arno SCHIROKAUER oder andererseits zur Forderung an den Rundfunk geführt, Kultur für die Allgemeinheit zu bieten. Dieser Forderung sind die Anstalten mit dem Hinweis, „Erziehung der Massen", gerne nachgekommen.[17] Die dabei aufgetretenen Bedenken haben alleine dem Faktor Kunst gegolten. Hörspiel als Kunst, so haben die Gegner gemeint, steht in einer langen Tradition der kontrollierten Kunst. Kunst kennt aber keinen Herrn über sich, und wenn sie ihn kennt, muß sie ihn stürzen. „Noch bedenklicher jedoch als diese direkte Kontrolle, sagen die Gegner des Hörspiels, sind die *indirekt-relativierenden Zwänge*, denen die Kunst in den Massenmedien ausgesetzt ist. (...) Das vieldiskutierte Ausgewogenheitsgebot kann für den einzelnen Hörspielbeitrag nicht gelten."[18] Und als letzter Punkt der Kritik ist angeführt worden, daß das Hörspiel ein typisches Produkt der Angestelltenkultur ist und Kunst somit in einer gewissen Zeitspanne ihre Reglementierung erfahren würde. Die Bedenken und Vorbehalte sind geblieben, die Diskussionen haben jedoch bald an Brisanz verloren, einmal durch selbst auferlegte Programmrichtlinien, dann wegen der den Rundfunkanstalten von landes- oder bundesgesetzlicher Seite aus vorgeschriebenen Auflagen, wie z.B. Kulturauftrag, und schließlich wegen internationaler Bedingungen (z.B. re-education-program der

---

[15] Vgl. SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Günter Narr Verlag. Tübingen, 1984. (Deutsche Texte Bibliothek, Bd. 2). S. 24f. Kritisch äußerte sich Ernst BLOCH, denn er spricht vom Rundfunk als von einer „akustische(n) Butzenscheibe". Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Radio hatte auch Hermann HESSE in Teilen seines Romans „Der Steppenwolf" geführt. Die positiven Argumente für die Kultur im Rundfunk steuerten darauf hinaus, einen humanistischen Bildungsbegriff im Rundfunk verankert sehen zu wollen. „Für diese Position steht vor allem Ernst HARDT, der erste Intendant des Kölner Senders. An der Differenz zwischen dem humanistischen Bildungsbegriff Hardts und Brechts politisch begründeter Medientheorie, die er im Zuge seiner praktischen Versuche für den Rundfunk in den 20er Jahren entwickelt hat, ist die Zusammenarbeit beider dann auch gescheitert." (S. 25)

[16] BREDOW zit. AUS: (Anm. 2). S. 64.

[17] Vgl., ebd., S. 65.

[18] BUGGERT, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. AUS: THOMSEN, Christian W./SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 217.

Alliierten).[19] Spätestens aber mit dem Aufkommen des Mediums Fernsehen hat sich das Interesse der Kulturkritiker darauf gerichtet.[20]

2.3.1.3. Hörspiel und Hörspielinstrumente

Im Hörspiel als Aussendungsprodukt sind von Anfang an alle drei semiotischen Kommunikationsinstrumente als **Hörspielinstrumente** zum Einsatz gekommen: Sprache als Stimme, Musik und Geräusche. Schon am Beginn der Diskussion um das Hörspiel ist klar geworden, daß (neben der Technik) mit diesen Instrumenten die dem Hörspiel eigentlichen Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung angesprochen werden: Das Wort hat als Ersatz für das Bild und als Voraussetzung für ein (Wort-)Kunstwerk gegolten. Das Geräusch hat allgemein unter diesen drei Instrumenten noch am wenigsten Beachtung erfahren,[21] obwohl es zu dieser Zeit bereits Geräuschversuche[22] und einige theoretische Überlegungen dazu gegeben hat: was kann die technische Apparatur im Zusammenhang mit der Möglichkeit der Geräuschübertragung leisten, wie können elektronische Töne erzeugt werden oder auf welche Weise können sonst getrennte akustische Phänomene sinnvoll arrangiert werden?[23] Diese Fragen stehen im Zusammenhang mit den Gedanken, die man sich über eine realistische oder nicht-realistische Geräuschregie gemacht hat: soll man drastisch-realistische Geräusche verwenden, damit der Hörer einen sichtbaren Zusammenhang leicht assoziieren kann oder die Geräusche ganz bewußt vom realistisch-szenischen Kontext lösen, damit sie sich als eigenständige

---

[19] Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.1.2. und 2.2.2.

[20] Es ist nahezu erstaunlich, mit welcher Leidenschaft und Hartnäckigkeit bei jedem neuen Medium die gleichen kulturpessimistischen Argumente vorgetragen werden.
„Der Traum von der Selbstkultivierung des Menschen hat sich auch in den elektronischen Medien als Illusion erwiesen; die Evolution und der Mensch selbst haben mit dem Menschen offenbar etwas anderes vor. Medienkultur ist nicht allein ein medienpolitisches, sondern auch ein anthropologisches Problem."
Vgl. BUGGERT: Medienkultur – Kultivierung der Medien? (Anm. 14). S. 84.

[21] SCHWITZKE: Das Hörspiel (Anm. 2). S. 228. Schwitzke geht hier auf die Verwendung von Musik und Geräusch im Hörspiel ein: „Man kann als Grundsatz sagen: es gibt im Hörspiel keine Musik ohne eine Handlungsfunktion und kein Geräusch ohne eine Sinnfunktion für den thematischen Zusammenhang. Auch da, wo es sich bei einer Hörspielmusik nur um kurze, fast unmerklich kleine und zurückhaltende, geräuschähnliche Interpunktionszeichen handelt – d.h. bei der Mehrzahl aller Hörspielmusiken –, haben diese klingenden Interpunktionszeichen leitmotivischen Charakter und damit Bezug auf die Handlung. Ist ein solcher Bezug nicht möglich, so ist es besser, wenn ein Hörspiel ohne musikalische Akzentuierung bleibt.
Überhaupt muß, wer ein Hörspiel inszeniert, sich bei jeder Musik wie auch bei jeder Geräuschanwendung stets fragen, ob sie nicht überflüssig sind. Der beste Gebrauch von Musik und Geräusch im Hörspiel ist geschehen, wenn die Hörer am Ende meinen, weder Geräusch noch Musik gehört zu haben – oder aber, wenn sie Geräusch und Musik gehört zu haben glauben, obwohl nichts dergleichen verwendet wurde."

[22] „Im ersten Jahr des Rundfunks veranstaltete man immer wieder Geräusch-Testsendungen und bat die Hörer um Mitteilung, welche der im Studio künstlich hergestellten Klänge der beabsichtigten Wirkung, beziehungsweise dem realen Geräuschvorbild, am nächsten kämen." SCHMITTHENNER (Anm. 2). S. 230.

[23] Vgl. SOPPE (Anm. 2). S. 112.

Hörereignisse entfalten können?[24] Derzeit steht man (zumindest in Österreich) auf dem Standpunkt, Geräusche pointiert und keinesfalls plakativ einzusetzen,[25] womit man sich im krassen Gegensatz zu der anfänglichen Auffassung befindet, Geräusche sollen den Mangel des Sichtbaren kompensieren.

Mehr Diskussionsstoff als das Geräusch hat die Musik geliefert. Schon am Beginn des Hörspielschaffens stellt man den Bezug zwischen der Musik und dem Hörspiel her. Hans FLESCH spricht vom musikalischen Eigenkunstwerk und dem Hörspiel gleichzeitig als er meint,

> „(...) vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustische Wellen etwas Neues geschaffen, das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat; ebenso wie wir davon überzeugt sind, daß das Hörspiel weder Theaterstück, noch Epos, noch Lyrik sein wird."[26]

Für Ernst SCHOEN ist es wiederum bereits eine ausgemachte Sache gewesen, daß künftige Hörspiele „im wesentlichen von rundfunkgeeignetem Stoff und als kunstvollstem Rundfunkmaterial möglichst von der Musik ausgehen"[27] sollen. Später ist der Einsatz der Musik und ihr Stellenwert durch das literarische Hörspiel – hier insbesondere von Heinz SCHWITZKE[28] – eingeschränkt worden. Erst wieder mit dem Neuen Hörspiel wird die Musik – vor allem bei Mauricio KAGEL – zum allgemeinen Hörspiel-Thema. Für KAGEL sind die Definitionen von Hörspiel und Musik nicht mehr stichhaltig. Deshalb hat er sich in seinen praktischen Arbeiten nicht um klassische Gattungsgrenzen gekümmert, sondern versucht, Kunstgattungen zu mischen.[29] Seine Definition des Hörspiels lautet: „Das Hörspiel ist keine musikalische, keine literarische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts."[30] Damit geht er über

---

[24] Vgl. FRISIUS, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 147.

[25] Dies hat Gerhard Wieser, der Tonmeister in der Hörfunkintendanz in Wien, 1997 zu mir gesagt.

[26] Flesch zit. nach DÖHL: Neues Hörspiel. (Anm. 2). S. 136.

[27] Schoen zit. nach ebd., S. 136.

[28] Vgl. Fußnote 21.

[29] Vgl. METZGER, Heinz-Klaus/RIEHM, Rainer in Zusammenarbeit mit PETERS, Günter (Hg.): Musik-Konzepte. Heft 81. Autoren-Musik / Sprache im Grenzbereich der Künste. Edition text + kritik. München, 1993. S. 75.

[30] SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 151.
Eine ähnliche Definition bietet Gerhard Rühm: „das hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erste linie als literaturgattung, in der eine tragende handlung akustisch illustriert wird, sondern im allgemeinsten sinne, als ein hörereignis, in dem alle schallphänomene, ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material. Rühm zit. nach: SCHÖNING: Konturen der Akustischen Kunst. (Anm. 2). S. 82.
Vgl. auch KNAUS, Jakob: Vorwort. AUS: KNAUS, Jakob (Hg.): Sprache · Dichtung · Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard WAGNER bis Theodor ADORNO. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1973. (Deutsche Texte, 25). S. XIII. „Die Sprachähnlichkeit von Musik darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihr die Begrifflichkeit weitgehend fehlt. Die Sprache aber muß immer im zeitlichen Nacheinander ihren Beziehungsreichtum beweisen (das experimentelle Hörspiel versucht, sich dieser Bedingung zu entziehen), während die Musik gleichzeitig, zumindest durch Harmonie, Klangfarbe und Klangspannung zweier oder mehrerer Instrumentalfarben oder -gruppen, die Bezüge herstellen kann. Die Ausdrucksebene der Sing- oder Sprechstimme kommt hinzu."

die zuvor gezogene Verbindung von Literatur/Sprache und Musik hinaus, die in der Wissenschaft immer wieder beleuchtet worden ist.[31] KAGEL hat damit bereits eine akustische Kunst angesprochen. Einen ähnlichen Ausdruck hat der Komponist Kurt WEILL schon 1925 mit der Bezeichnung „absolute Radiokunst" in Analogie zum absoluten Film gewählt. WEILL's Aussage ist oft zitiert worden,[32] nicht dagegen seine Kritik am absoluten Film, die in dieser Form auch auf das Neue Hörspiel in vielen Fällen zutreffen könnte:

> „Ein geometrisches 'Thema' wird aufgestellt und wird dann in allen möglichen Umgestaltungen, nach rein musikalischen Gesetzen verarbeitet. Diese abwechslungsvolle Aneinanderreihung rein optischer Gestaltungskräfte, dieses kontrapunktische Ineinandergehen von Linien und Kreisen (...) – das alles vermag wohl den äußeren Eindruck eines Musikstücks zu erwecken, aber es bietet nur die Umrisse, nur die Konturen der Musik, es kann wohl einen Ausdruck vermitteln, aber das, was ausgedrückt werden soll, fehlt: die Seelenhaftigkeit, der innere Gesang."[33]

Damit spricht Kurt WEILL schon damals jenen Punkt an, der im Neuen Hörspiel dann verstärkt zur Wirkung kommt: innere, schlüssige Zusammenhänge, die durch eine fortlaufende Handlung (z.B. mittels Sprache) ersichtlich werden können, fehlen. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, daß man im Neuen Hörspiel nicht-narrative Abläufe bevorzugt. Die Trennung einer akustischen Kunst, die sich durch die Aussage KAGEL's angekündigt hat, wird vom (Neuen) Hörspiel schon durch die Satzungsänderung eines der wichtigsten Hörspielpreise im Jahre 1969 vorbereitet, dem Karl-Sczuka-Preis. So wird in den Satzungen zu diesem Preis ab diesem Zeitpunkt nicht mehr vom Preis für die beste Hörspielmusik sondern von der besten radiophonischen Produktion eines Hörspiels gesprochen.[34]

2.3.1.4. Hörspiel als Wortkunstwerk

Die **Verwortung des Hörspiels** (Hörspiel als Wortkunstwerk) wird schon in frühen theoretischen Ausführungen (ab 1924) – die August SOPPE in seiner Arbeit beschreibt[35]

---

[31] Vgl. GIER, Albert: Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien. AUS: ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei– Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995. S. 74. „In der Geschichte des Verhältnisses von Musik und Literatur lassen sich, überspitzt formuliert, zwei Phasen unterscheiden: In der ersten, die von der griechischen Antike bis ins 18. Jahrhundert reicht, wird Musik als Sprache, in der zweiten – von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart – wird (literarische) Sprache als Musik aufgefaßt."
Neben dem Verhältnis der beiden Elemente zueinander gab es noch die Suche nach Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen diesen Kunstformen. Vgl. dazu KARBUSICKY, Vladimir: Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen „schlechter Poesie" und dem „Gemachten am Werk"? AUS: KOLLERITSCH, Otto (Hg.): Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Universal Edition. Wien, Graz, 1989 (Studien zur Wertungsforschung). S. 16-18.

[32] Kurt Weill zit. nach TIMPER, Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel. 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990. S. 300.

[33] Ebenda, S. 300.

[34] Vgl. meine Ausführungen in Kapitel 2.2.4.

[35] Vgl. SOPPE (Anm. 2). S. 96ff.

– gefordert. Mit Beginn der dreißiger Jahre ist diese Richtung theoretisch vor allem durch die maßgeblich gewordenen Ausführungen von Richard KOLB und in den fünfziger Jahren von Heinz SCHWITZKE untermauert. Beim literarischen Hörspiel steht das Wort im Zentrum des Hörspielgeschehens und dort ist es bis zur Abgrenzung des Neuen Hörspiels von dieser Gattungsform geblieben. Im Neuen Hörspiel hat man ebenso versucht, die Sprache in die Hörspielarbeit mit einzubeziehen, hier allerdings experimentell. Während die Experimente auf dem Gebiet der Sprache im Neuen Hörspiel sehr bald an einem Endpunkt angelangt schienen (für das grundsätzlich „Neue" haben sich die Hörer nur in der ersten Experimentierphase interessiert, so daß seitens der Rundfunkanstalten das Neue Hörspiel schon zum Beginn der achtziger Jahre nicht mehr als experimentelles Spielfeld angesehen worden ist), sind die Elemente Musik und Geräusch von solchen Strömungen relativ unbelastet geblieben.[36] Daher ist man im Laufe der achtziger Jahre dazu über gegangen, zwei Traditionsstränge des Hörspiels mit ihren spezifischen Eigenarten zu verknüpfen und in der Reflexion kritisch zu beleuchten:

> „Experimentelle Formen des 'Neuen Hörspiels' wie Original-Ton, Material- und Sprachzitat, Reihung, Rhythmisierung, Montage, Collage etc. werden in den Hörspielen der 80er mit den Zügen der traditionellen Dramaturgie, dem epischen Erzählen, Handlungssträngen, Dialogen, Charakteren und Konfigurationen verbunden, ohne daß die Dominanz einer Methode oder Form die andere verdrängt. Das Neue, das sich aus dieser Verschmelzung ergibt, ist das bewußte Sprechen, ist Wissen von der Sprache als Material und als semantisch vorbestimmtes Instrumentarium der Kommunikation."[37]

Die anfängliche Entwicklung beim (Neuen) Hörspiel ist von einer in den achtziger Jahren entstehenden AKUSTISCHEN KUNST oder ARS ACUSTICA (für die SCHÖNING unterschiedliche Ansätze aus der Frühgeschichte dieser Kunstform zurückverfolgt) weitergeführt worden, weshalb es teilweise ähnliche Grundlagen besitzt: Die akustische Kunst erhält ihre Fundierung im fließenden und offenen Grenzbereich zwischen Musik, Geräusch und Sprache, in der zur Mündlichkeit tendierenden Literatur, im Originalton und in der intermedialen Performance-Kunst innerhalb und außerhalb des Radios.[38] Diese Spielform hält derzeit den Einsatz und das Verhältnis der semiotischen Kommunikationsinstrumente zueinander offen.

2.3.1.5. Hörspiel und Hörspiel-Materialien

Theoretisch wenig beachtet werden in der Frühzeit die Formen der Materialien, die bei den unterschiedlichen Herstellungsphasen der unterschiedlichen Hörspielarten zum Einsatz kommen.[39] Diese **Hörspiel-Materialien** thematisiert man erst mit den

[36] Vgl. MORGENROTH, Mathias: Höre! Es lebe das „Brot fürs Ohr". IN: Konzepte. Zeitschrift für junge Literatur. Nr. 8. Jg. 6, Dezember 1989. Bundesverband junger Autoren. Essen, 1989. S. 43f.

[37] Ebd., S. 44.

[38] Vgl. SCHÖNING: Konturen der Akustischen Kunst. (Anm. 2). S. 68. Auf den Seiten 69-78 erzählt Schöning von den unterschiedlichen Ansätzen aus der Frühgeschichte der akustischen Kunst.

[39] Hier gibt es natürlich gewichtige Ausnahmen, die ich später noch behandeln werde, wie z.B. Bertolt Brecht, der den Herstellungsprozeß des Hörspiels (und des Films) behandelt hat, oder Walter Benjamin mit seinem „Kunstwerk-Aufsatz".

Entwicklungen zum Neuen Hörspiel und den veränderten Produktionsprozessen.[40] Klaus SCHÖNING hat dies 1969 mit Bezug auf die von Max BENSE entwickelte Ästhetik zu folgenden Überlegungen bewogen:

> „Entscheidend bei der Beurteilung dieses neuen Hörspiels ist es u.a., inwieweit es gelungen ist, aktuelle Erfahrungen in ästhetische Informationen umzusetzen, d.h. autonom und damit kritisch zu sein, wobei die ästhetische Information nicht kodierbar ist und somit auch keinem ideologischen Überbau anheimfällt. Sie ist allein abhängig von der Anordnung der materialen Elemente, deren Änderung oder Übertragung in ein anderes Medium eine Veränderung der ästhetischen Information zur Folge hätte. Als materiale Elemente gelten nur diejenigen, die elektromagnetisch aufgenommen werden. Der Text ist Partitur und als solche mit der akustischen Realisation nicht identisch."[41]

Mit dem Medienwechsel wird nicht nur eine ästhetische Veränderung am Material erkennbar, sondern auch eine Veränderung in der Wahrnehmung und Beurteilung, was sich etwa bei den seit den sechziger Jahren geäußerten Hörspielkritiken bemerkbar gemacht hat: Die Anzahl ist wesentlich geringer geworden. Das langsame Verschwinden von Hörspielkritiken in dieser Zeit ist unter anderem auf das Interesse der Kritiker am damals neuen Medium Fernsehen zurückzuführen. Ein weiterer Grund mag darin liegen, daß die für die Kritik notwendigen Kriterien literaturästhetische Merkmale herangezogen haben: der Text, die Literatur, der Autor etc. Diese Bezugspunkte gibt es aus folgenden Gründen schon damals nicht mehr: Das Neue Hörspiel, das sich mit neuen Produktionsformen (die einzelnen Produzenten und die Produktion im Studio, dem Ort der eigentlichen kreativen Tätigkeit, gewinnen gegenüber dem Text an Bedeutung) und neuen Materialien (z.B. werden Originalton-Aufnahmen anstelle von Manuskripten sind Partituren herangezogen) etabliert hat, ist darüber hinaus sozial- und medienkritisch angelegt gewesen (der Inhalt dieser Hörspielgattung wird nicht nach poetischen oder sprachkritischen sondern eher thematischen Gesichtspunkten – richtig oder falsch, Wahrheit oder Lüge – beurteilt).

2.3.1.6. Hörspiel als Medien- und Literaturangebot

Das Hörspiel als **Medienangebot** wird vor allem am Beginn der Diskussionen zur Entwicklung des Hörspiels (in den zwanziger Jahren) und auch mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels (in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren) zum Thema gemacht. In dieser Zeit hat es die meisten Definitions- sowie die meisten Ab- bzw.

---

[40] Mauricio Kagel hatte den Aufnahmezustand bei einem Hörspiel zum Hörspielthema gemacht. Vgl. DÖHL: Neues Hörspiel. (Anm. 2). S. 137.
Aber auch das Originalton-Hörspiel thematisiert die Materialien, indem von anderen Möglichkeiten als verschrifteten Texten als Grundlage einer Hörspielarbeit ausgegangen worden ist und noch immer ausgegangen wird.

[41] SCHÖNING, Klaus: Tendenzen im neuen Hörspiel. IN: Rundfunk und Fernsehen. Vierteljahresschrift. 17. Jg., Heft 1. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1969. S. 26.
Vgl. auch SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. (Anm. 2). S. 258. Die Diskussionen, die um das Neue Hörspiel einsetzten, sind zunächst noch stark von der Ästhetik der Informationstheorie und der Neuen Literatur geprägt gewesen.

Ausgrenzungsversuche gegeben.[42] Die Annäherung an die genuine Kunstform im Rundfunk ist dabei über andere Kunstfelder beschritten worden. Die wichtigsten sind folgende: Theater, Film, Literatur, Musik.[43]

Für diese Arbeit werden vor allem die frühen theoretischen Bezüge zur **Literatur bzw. zum Wortkunstwerk** und speziell zum verinnerlichten Wort wichtig:

Das Radio sollte nach Ansicht vieler Kritiker (vor allem der Literaten) die Zeiten Homers, des blinden Sängers, wieder heraufbeschwören, weiterhin sollte es erlauben, zur „Ursituation" zurückzukehren, zum mündlichen Erzählen als der Urform des Literarischen.[44] Diese Vorstellung einer ursprünglichen Mündlichkeit besteht seit HAMANN und HERDER, welche die Idee propagiert haben, jene erste menschliche Sprache sei poetisch gewesen, womit man der Poesie die Funktion eines Abbildes der in den Anfängen der Menschheit gesprochenen Sprache zugestanden hat, während man die Prosa dagegen als Resultat der Schriftkultur angesehen hat.[45] Mit dem Bestreben, eine ursprüngliche poetische Mündlichkeit im Hörfunk wiederzubeleben, ist man zuerst dazu übergegangen, Funkbearbeitungen zumeist klassischer Literaturen anzubieten, womit man den Begriff der Literatur auf den Begriff der „wertvollen Literatur" eingegrenzt hat, ein Ansatz, den die Hörspieltheoretiker von einer sich im 19. Jahrhundert etablierenden Literaturwissenschaft übernommen haben.[46] Die Gründe, sich bei der Suche nach dem Eigenkunstwerk zuerst noch auf literarische Vorlagen zu stützen, sind folgende: Sowohl die Technik, die ganz am Beginn der Hörfunkentwicklung noch in Form von Testsendungen erprobt wird, als auch die einzelne Schriftsteller müssen die spezifischen Bedingungen des neuen Mediums erst kennen lernen.[47] Die anfänglich geringen Hörerzahlen erwecken überdies ein Desinteresse bei den lebenden Schriftstellern, weil sich nach deren Meinung die für Originalmanuskripte zur Verfügung gestellten Honorare nicht lohnen.[48] Nach dem Anstieg an Hörerzahlen und der Verbesserung bei der Höhe der Honorarzahlungen entwickelt sich auch das literarische Hörspiel leichter und schneller.

[42] Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.1.5., wo schon das meiste zu den ästhetischen Ansichten in bezug auf Definitionen genannt wurde.

[43] Vgl. SOPPE (Anm. 2). S. 91.

[44] Vgl. HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 291.

[45] Vgl. SCHLAFFER, Heinz: Einleitung. AUS: GOODY, Jack/WATT, Ian/GOUGH, Kathleen: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Übersetzt von Friedhelm Herborth. Suhrkamp. Frankfurt, 1986 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 600). S. 12f.
Vgl. auch ebd., S. 22. „Bis ins 19. u. 20. Jahrhundert geben sich Schriftsteller als 'Erzähler' aus und ahmen den Ton mündlichen Erzählens nach."

[46] Vgl. ROSENBERG, Rainer: Eine verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs. IN: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 20. Heft 77. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1990. S. 50f.

[47] Vgl. HESS-LÜTTICH (Anm. 44). S. 293.

[48] Vgl. ECKERT (Anm. 2). S. 24.

Dennoch ist eine Rückkehr zu einer Kultur freier Mündlichkeit schon alleine durch die Apparatur des Mediums versperrt.[49] Dies hat auch Alfred DÖBLIN 1929 erkannt:

> „Ich stelle nun mit Vergnügen fest: in einer Hinsicht kommt der Rundfunk der Literatur weit entgegen und kann er eine Leistung an der Literatur vollbringen. Die Literatur baut mit der Sprache, welche an sich ja noch immer ein akustisches Element ist. Wenn seit der Erfindung der Buchdruckerkunst fortschreitend die Literatur in unserer Zeit zu einem stummen Gebiet geworden ist, so braucht das nicht unbedingt ein Vorteil zu sein. Ja, es ist bestimmt für die Literatur und die Sprache ein Nachteil. Der Buchdruck, die Drucktype hat, um es ruhig auszusprechen, die Literatur und uns alle in einer unnatürlichen Weise zu Stummen gemacht; bestimmt hat dadurch unsere Sprache Schaden genommen, die lebende Sprache ist in ungenügender Weise in die geschriebene eingedrungen, und so hatte die Buchdruckerkunst bei uns offenbar eine Anämie und Vertrocknung der Sprache im Gefolge. Da tritt nun im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts überraschend der Rundfunk auf und bietet uns, die wir mit Haut und Haaren Schriftsteller sind, aber nicht Sprachsteller, – und bietet uns wieder das akustische Medium, den eigentlichen Mutterboden jeder Literatur. Ich muß freilich sofort einen Einwand machen und Wasser in diesen Wein gießen. In eine ursprüngliche und natürliche Situation werden wir von dem Rundfunk nicht zurückgeführt. Es ist zwar die mündliche Sprache, die lebende Sprache, die dort am Mikrophon gesprochen werden kann, aber das Radio zeigt sich doch sofort als künstliches, sehr künstliches technisches Mittel; denn unsere mündliche Sprache lebt vom Kontakt zwischen Redner und Hörer. Ferner: die lebende Sprache steht auch nie allein, sie ist immer begleitet von Mimik, von wechselnden Gebärden, von Blicken. Diese Situation kann der Rundfunk nicht erneuern. (...)
> Immerhin wird hier der Literatur wieder die tönende Sprache angeboten, und das ist ein großer Gewinn, dessen wir uns einmal ganz bewußt werden müssen. Es ist ein Vorteil, der ausgenützt werden muß. Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen. Jeder, der schreibt, weiß, daß dies Veränderungen bis in die Substanz des Werkes hinein im Gefolge hat."[50]

Diese positive Haltung DÖBLIN's, der Rundfunk biete der Literatur an, zum Sprachsteller zu werden, wird nicht von allen geteilt. Es gibt genügend kritische Stimmen dazu, die HESS-LÜTTICH aus den am Anfang der dreißiger Jahre entstandenen Artikeln in der Zeitschrift Rufer und Hörer (die stellvertretend für andere stehen können)[51] zusammengestellt hat:

> „Der Rundfunk habe sich 'nicht auf Gebiete zu begeben, auf denen er nichts zu suchen hat. Es ist zweifelhaft, ob er etwas mit Literatur zu tun haben kann; es ist gar nicht zweifelhaft, daß er kein Glied und kein Teil der Literaturgeschichte ist' (Fechter 1931: 38). Literatur im Funk wurde nur unter Aspekten der Substitution, Funktionalisierung, Instrumentalisierung, Didaxis kommentiert. Die Seriosität der Vorlage werde vom anderen Medium zur eigenen Aufwertung benutzt; der

---

[49] Vgl. KITTLER, Friedrich: Am Ende der Schriftkultur. AUS: SMOLKA-KOERDT, Gisela/ SPANGENBERG, Peter M./TILLMANN-BARTYLLA, Dagmar (Hg.): Der Ursprung der Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650. Wilhelm Fink Verlag. München, 1988 (Materialität der Zeichen; Hg. vom Graduiertenkolleg Siegen). S. 290.

[50] DÖBLIN, Alfred: Literatur und Rundfunk. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930. S. 9f.
Vgl. auch DÖHL, Reinhard: Hörspielphilologie? IN: (Anm. 2). S. 501. Diese Verhandlungsniederschrift ist im Buchhandel nicht erhältlich gewesen. Erst ein Abdruck nach dem Kriege (in Hans BREDOW: Aus meinem Archiv) macht die meisten Referate dieser Tagung dem Interessierten zugängig.

[51] Die Beziehung zwischen Literatur und Rundfunk wurde in den Funkzeitschriften der Weimarer Republik (Der Deutsche Rundfunk, Funk, Die Sendung, Die Funkstunde) lebhaft von nahezu allen namhaften Autoren und Repräsentanten der Rundfunkanstalten diskutiert. Vgl. FROMHOLD, Martina: Hermann KASACK und der Rundfunk der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Rundfunk. Alano Verlag/Rader Publikationen. Aachen, 1990 (Alano Medien 5). S. 5.

Mangel an eigenen Stoffen zwinge zur Wilderei in anderen, in literarischen Gefilden; Literatur im Radio sei künstlicher Ersatz, allenfalls 'angewandte Kunst', die dem 'Original' ohnehin nicht gerecht werde; der Bildungsauftrag der Anstalt rechtfertige vielleicht, 'hohe Literatur' einem Publikum aufzubereiten, das dieser andernfalls nie teilhaftig würde; freilich sträube sich das Medium gegen die Adaption der 'großen' epischen Stoffe; und das 'klassische Drama' für den Funk zu gewinnen, sei jedenfalls ein 'künstlerisches Unding'."[52]

Die Vorstellung von „hoher Literatur" ist oft mit der Vorstellung vom guten Hörspiel gleichgesetzt worden: Jede gute Dichtung ist ein gutes Hörspiel.[53] Auf die Weise wie man schon Ende der zwanziger Jahre die Favorisierung des Wortes vornimmt und damit die Abkehr von den Handlungen eines Schauspiels als Hörbühne sucht, wird der Gegenstandsbereich des Hörspiels auf das innerliche Geschehen im Menschen verengt. „Die hier anvisierte Konzeption des Hörspiels als verinnerlichendes und imaginatives Wortkunstwerk wurde die bestimmende Richtung des realen Hörspielschaffens und seiner theoretischen Bestimmung bis weit in die sechziger Jahre hinein."[54] Vorgetragen haben diese Gedanken vor allem der Historiker Richard KOLB und der Dramaturg Heinz SCHWITZKE, die mit einer „Ästhetik der Illusionierung" auf Einfühlung und Identifikation (hier: auf die Möglichkeit einer emotionalen Haltung der Hörer), und somit auf eine innere Bühne abzielt. Der Begriff der „Inneren Bühne" ist vor allem in den fünfziger Jahren zu einem zentralen Moment in der Hörspieldramaturgie und -theorie geworden.[55] Diese Form der Verinnerlichung, die imaginative Seite der Sprache, wird ja seit der Romantik als wahrer Ursprung des Poetischen angesehen. Gerade deshalb hat dieser Hörspielform ein hoher literarischer Anspruch zugeschrieben werden können.[56] Das literarische Hörspiel zeigt sich damals durchaus in Übereinstimmung mit den zu diesem Zeitpunkt in der Literatur allgemeinen Tendenzen: Die bevorzugte Verwendung der Kurzgeschichte, die eine Komprimierung und Verdichtung des Stoffes verlangt, ist von starken Stilisierungsformen geprägt; zusätzlich gibt es zu dieser Zeit affirmative, verinnerlichende und bisweilen sogar restaurative Strömungen in der Literatur.[57]

All diese Momente werden im Neuen Hörspiel bekämpft und anstelle des Hörspiels der „Wortkunst" ist jenes der „Zeitkunst" forciert worden.[58] Gerade aber in der Ablösung

[52] HESS-LÜTTICH (Anm. 44). S. 301.
[53] Vgl. SOPPE (Anm. 2). S. 105.
[54] Ebd., S. 108. Vgl. auch DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 2). S. 123f. Döhl nimmt hier Stellung auf die Aussagen von Julius Witte (1925), den verantwortlichen Direktor des Mitteldeutschen Rundfunks, Leipzig, und von Ernst Hardt (1929), der vom dramaturgischem Fache her stammte.
[55] Vgl. BLOOM (Anm. 2). S. 111. Weiter auf S. 135. Hier weist Bloom darauf hin, daß sich bei der Etablierung dieses Hörspieltyps die Gruppe 47 verdient machte. Zur Bekanntheit dieser Hörspielform des Hörspiels hatte auch die Auszeichnung Günter Eichs mit dem Büchnerpreis 1959 beigetragen, der von der Gesellschaft für deutsche Sprache und Dichtung ausdrücklich für sein Hörspielschaffen vergeben wurde. (S. 53)
[56] Vgl. HEISSENBÜTTEL (Anm. 2). S. 23f.
Nicht nur in der Romantik ist die Grundlage für diesen Hörspieltyp zu suchen, sondern auch in den traditionellen Poetiken von Aristoteles bis Gottsched. Vgl. SCHÄFER (Anm. 2). S. 32.
[57] Vgl. BLOOM (Anm. 2). S. 137 und S. 143.
[58] Ein Blick in die Aufsatzsammlung von Klaus Schöning zum Neuen Hörspiel dokumentiert das gut.
Vgl. SCHÄFER (Anm. 2). S. 35f.

des Neuen Hörspiels vom literarischen Hörspiel wird die Forderung nach Rückkehr zur Oralität und Loslösung von der schriftlichen Vorlage in einer grundsätzlichen Neudefinition erneut eingelöst, nun aber vom akustischen Gehalt her:

> „Das Hörspiel wird nicht länger nur von der Literatur hergeleitet, sondern als ein akustisches Werk verstanden, in dem Schall jeder Art, ob Wort, Geräusch oder Musik, eigenständige ästhetische Qualitäten haben kann. Dabei werden herkömmliche Trennungen zwischen Information, Literatur und Musik außer Kraft gesetzt."[59]

Diese Ansicht hat das Engagement, im Hörspiel literarische Aspekte zu verwirklichen bzw. verwirklicht zu sehen nicht für immer verdrängt. Denn auch das Neue Hörspiel ist als Programm sehr bald zerfallen, nämlich dort wo es wachsende Schwierigkeiten gibt, die Grenzen, die man hat einreißen wollen, auch wahrzunehmen.[60] Eine offene Dramaturgie, wie das Arbeiten der Dramaturgen derzeit gerne genannt wird, bietet erneut die Möglichkeit, die Literatur im Rundfunk in Form des Hörspiels wieder einzufordern, nun aber unter anderen Gesichtspunkten:

> „Der ideale Radioautor erkennt die unverwirklichten Möglichkeiten des Apparates, er schafft – zusammen mit dem Redakteur – die begrifflich-taktische Basis für ihre Realisierung und sorgt im Studio (mit dem ganzen Produktionsteam, KL) für die adäquate Umsetzung seiner Absichten. Er verzichtet zudem auf den Schein autonomer Kunstproduktion und erarbeitet sich in der Auseinandersetzung mit den neuen Abhängigkeiten Freiheiten, von welchen der nicht selten ins Blaue hineinproduzierende Elfenbeinturmbewohner nur träumen kann."[61]

2.3.1.7. Die theoretischen Hörspiel-Ansätze

Rückblickend zeigen all diese über Jahrzehnte festgeschriebenen Ansätze eine große Breite an theoretisch ausdifferenzierten Möglichkeiten, wobei die Grundzüge oder Grundhaltungen meist schon in den frühen theoretischen sowie praktischen Versuchen ihre Ansätze haben, die für viele weitere Überlegungen Pate stehen: Absolute Radiokunst (WEILL), Akustischer Film (BRAUN), Akustisches Wortkunstwerk (BOECKMANN), Ästhetik des Hörspiels (MÖHRING), Ästhetische Grundform des Kunstwerks (BOFINGER), Autor als Produzent (BENJAMIN, BRECHT), Beziehung Medium und Ästhetik (BRECHT, SCHIROKAUER), Beziehung Literatur und Rundfunk (BISCHOFF), Forderung eines stereophonischen Funks (BODENSTEDT), Funkästhetik (ARNHEIM), Gestaltungsmittel (LEONHARD, ARNHEIM, KOLB, PONGS), Handlung (KOLB), Hörer und Hören (BOECKMANN, ARNHEIM), Hörwerkkunst (PONGS), Innerlichkeit (KOLB, PONGS), Literatur im Rundfunk (DÖBLIN), Medium

---

[59] VONWINCKEL, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 146). S. 148.

[60] Vgl. DZIADEK (Anm. 2). S. 25.

[61] ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 82f.

Rundfunk als Kultur- und Bildungsfaktor (HARDT, KASACK), Technik und Kunst (BRECHT, FLESCH, BISCHOFF), Wortkunstwerk (BRAUN, PONGS, KOLB, ECKERT). Viele dieser Einsichten haben Auswirkung auf die praktisch erarbeiteten Hörspielen, wie die Ansichten von KOLB und PONGS, die Überlegungen zu den Gestaltungsmitteln des Hörspiels oder zur Literatur im Rundfunk (BISCHOFF, BOECKMANN, DÖBLIN). Einige Einsichten deuten auf spätere Entwicklungen hin, wie WEILL's Absolute Radiokunst oder BODENSTEDT's Forderung eines stereophonischen Funks oder der praktisch erarbeitete Akustische Film von Braun. Andere Überlegungen wirken sich auf den Umgang mit den Hörern aus, so etwa die Untersuchungen von ARNHEIM. Für eine im Medium zur Geltung kommende ästhetische Grundhaltung hat vor allem BRECHT vieles vorweggenommen, der sein praktisches Arbeiten im theoretischen Aufsatz *(Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment)* durchleuchtet. Gerade dieser Aufsatz ist erst sehr viel später (angefangen mit den medienwissenschaftlichen Ansätzen der siebziger Jahre) hinterfragt worden. Bezogen auf den Rundfunk und die Produktion von Hörspielen würde das in seinem Sinne für die für den Film festgesetzten Äußerungen heißen: Das Hörspiel ist juristisch ein Werk aber im ästhetischen Diskurs kein Werk, da eine kollektive Arbeitsweise das Individuelle eines Werkes scheitern läßt, womit der Künstler zum Produzenten und Funktionsträger und nicht mehr zu seinem Urheber wird. Das Hörspiel selbst ist eine im kommunikativen Austausch befindliche Ware, die noch als Kunst auf Verkäuflichkeit hin vermarktet, d.h. auf den Hörer hin produziert wird. Somit hat Bertolt BRECHT all das theoretisch erläutert, das mit dem „Neuen Medium“ Film beginnt und für das Hörspiel uneingeschränkte Wirkung besitzt.

2.3.1.8. Theorie und Praxis dargestellt anhand zweier Rundfunkphasen

Zwei kurze Beispiele, die bei den Brüchen in der Hörspielentwicklung ansetzen, sollen diese Verbundenheit von theoretischen Äußerungen und praktischen Einflüssen kurz aufzeigen:

2.3.1.8.1. Übergang von der experimentellen Phase des Rundfunks (mit der Gründung des Rundfunks als Institution) zur ersten Phase der Hochblüte des Hörspiels

Die am Beginn der Rundfunkära privatrechtlich organisierten aber unter staatlichem Einfluß stehenden Rundfunkanstalten definieren ihre Programme – deren Wesen sie erst haben finden müssen – über die Vorstellungen Unterhaltung, Kultur und Bildung sowie über den Kostenfaktor (Hörerzahlen sind erst im Steigen begriffen). Die bei den Produktionen entstehenden Kosten lassen am Beginn kaum Initiativen zur Erprobung und Ausnutzung der zur Verfügung stehenden technischen Errungenschaften zu.[62] Der Einsatz der Technik wird zunächst auf Geräuschtestsendungen oder künstlich im Studio

[62] Vgl. SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978. S. 86.

hergestellte Klänge, mit denen man die Hörerwirkung erprobt[63], beschränkt. Daneben zieht man bereits neue Materialien als Basis für Radioexperimente (etwa Walter RUTTMANN's „Weekend“ aus dem Jahre 1929) heran.[64] Der Großteil der Hörspielproduktionen ist technisch (bis ca. 1930) überhaupt nur als Live-Sendung zu verwirklichen.[65] Die in den Sendeanstalten zuständigen Personen (sie haben am Beginn von Hörspielproduktionen sehr viele Handlungsrollen verkörpert) besitzen – was das Hörspiel betrifft – unterschiedliche Vorbildungen, Wünsche und Orientierungen: während man sich z.B. in den deutschen Anstalten Breslau und Berlin in Richtung Geräusche und Klänge orientiert, ist es in Köln das Wort, das Relevanz erlangt.[66] Die allgemeine Einstellung in den Rundfunkanstalten führt dazu, daß politisch links engagierte Intellektuelle und Schriftsteller zunehmend den Zensurinstanzen zum Opfer fallen, während die bürgerlich-liberal Gesinnten, die sich an bürgerlich-traditionellen Werten orientieren und den Konflikten um Machtinteressen von gesellschaftlichen Gruppen ausweichen, auf mehr Akzeptanz hoffen können.[67] Allen Autoren ist jedoch eines gemeinsam, sie müssen die Bedingungen des Mediums (die Produktionsbedingungen, die Zusammenarbeit mehrerer Personen, die spezifische auf das Medium hin zu projektierende Schreibweise etc.) erst kennenlernen. Darüber hinaus versuchen sie die Funktion(en) der verschiedenen semiotischen Kommunikationsinstrumente zu erfahren, was in weiterer Folge dazu führt, daß in der Weimarer Republik die schrittweise Trennung zwischen musikalischem Eigenkunstwerk und dem Hörspiel erfolgt (später hat sich vor allem Heinz SCHWITZKE gegen die Verbindung Musik und Hörspiel gestellt, und erst Mauricio KAGEL hat diese Verbindung wieder hergestellt).[68] Die Suche nach einer radiogenen Kunstform wird zum damaligen Zeitpunkt vor allem in den einzelnen Rundfunk-Zeitschriften gefordert, deren Theoretiker immer wieder (etwa bei Preisausschreiben) die Unzufriedenheit über die eingesandten Manuskripte der Autoren und über die gestalteten Rundfunkbeiträge zum Ausdruck bringen. Das theoretisch geforderte Hörspiel hätte sich ihrer Ansicht nach von den bereits im Radio entstandenen anderen Mediengattungen (wie z.B. das Sendespiel), die als Bearbeitungsgrundlage meist bereits vorhandene, umgeschriebene Texte (Gedichte, Bühnenstücke, epische Novellen etc.) besessen haben,[69] absondern sollen.

---

[63] Vgl. SCHMITTHENNER, Hansjörg: Erste deutsche Hörspieldokumente. IN: Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen. 26 Jg. 1978, Heft 2. Hans Bredow Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1978. S. 230.

[64] Vgl. ebd., S. 245.

[65] Vgl. FUNKE, Horst Günter: Technische Mittel als eine Aussageform der Hörspielpoetik. IN: Sprache im Technischen Zeitalter. Heft 11-12/1964. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart, 1964. S. 886.

[66] Vgl. KARST: „Das Hörspiel-spiel“. Notizen einer Recherche (Anm. 1). S. 6.

[67] SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Günter Narr Verlag. Tübingen, 1984. (Deutsche Texte Bibliothek, Bd. 2). S. 66.

[68] Vgl. DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5). S. 136f.

[69] Vgl. HESS-LÜTTICH (Anm. 44). S. 292f.

Die sogenannte erste Blütezeit des Hörspiels trifft auf einen Rundfunk, der sich als Organisation bereits stabilisiert hat und den Kinderschuhen entwachsen ist. Die eingenommenen Gebühren (aufgrund eines dauernd im Steigen begriffenen Höreranteils) und Werbeeinnahmen ermöglichen nun den Stationen, technische Neuerungen auszuprobieren und anzuwenden (so z.B. die englische Entwicklung des Echoraumes (ab 1929), die eine akustische Darstellung von Räumlichkeit ermöglicht oder die Entwicklung des Potentiometers, die wiederum die akustische Blende hervorbringen hilft[70]). Die Hörerwünsche sind nun schon in einigen Hörerstudien ermittelt; dabei wird auch für das Hörspiel eine Nachfrage festgestellt. Die Autoren haben sich bereits an eine vom Rundfunk akzeptierte Arbeitsweise gewöhnt und gehen nun selbst daran, die (seit 1927 einsetzende und vorher schon initialisierte) literarische Verwortung des Hörspiels zum Thema zu machen. Hermann KESSER verhilft auf diesem Wege mit dem Hörspiel *Schwester Henriette* dem Inneren Monolog zum Durchbruch und gibt damit die Formen für diese Gattung vor.[71] Daneben gehören die Auseinandersetzungen mit dem Realismusproblem in den Jahren vor und nach 1930 zum Kennzeichen der Bemühungen um diese Form des Hörspiels.[72] Die inzwischen vorhandene Möglichkeit der Tonaufzeichnung hat den Produktionsprozeß verändert und zugleich von der Situation einer (theaterähnlichen) Uraufführung zu einer Studioprobearbeit mit mehreren Durchläufen geführt. Die Sprache erhält bereits unter den semiotischen Kommunikationsinstrumenten im Einvernehmen der meisten Sender das Hauptgewicht in der Hörspielproduktion. Die Rundfunkanstalten werden schließlich ab ca. 1928 immer mehr zum theoretischen Träger der Hörspieldiskussion, indem sie in Abhandlungen oder während einer großen Hörspieltagung das Wesen des Hörspiels und dessen Bedingungen zu diskutieren beginnen.[73] Verstärkt setzt auch schon die Trennung der einzelnen Handlungsrollen bei der Hörspielproduktion ein, welche vor allem von der Ausgestaltung der Manuskriptvorlage lebt. Für das Hörspiel als Aussendungsprodukt wird schließlich eine auf Einheitlichkeit der Form bemühte Machart gefunden. Es wird auch versucht, sich bewußt von anderen Rundfunkgattungen abzugrenzen und den gegenüber dieser Mediengattung gestellten Forderungen im Bereich Unterhaltung, Bildung und Kultur im Programmangebot zu entsprechen.

2.3.1.8.2. Übergang von der sogenannten zweiten Blütezeit des Hörspiels (in den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre) zum Neuen Hörspiel (Ende der sechziger und während der siebziger Jahre und später)

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickeln sich die Rundfunkanstalten zuerst noch unter der Aufsicht der Alliierten mit Hilfe des sogenannten„re-education-program"; viel später erst gehen diese Anstalten in den Besitz der Länder oder des Staates über.

---

[70] Vgl. HESS-LÜTTICH (Anm. 44). S. 291.

[71] Vgl. HAMMER, Franz (Hg.): Frühe Hörspiele. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1982. S. 224.

[72] Vgl. SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963. S. 124.

[73] Zu nennen wären hier die Arbeiten von Kolb, Pongs, Eckert.

Folgende Aufgabenbereiche haben diese Rundfunkanstalten dabei zu übernehmen: Kultur, Bildung, Unterhaltung und Information. Das Hörspiel wird schon von Anfang in diese Bereiche eingebunden: es dient als kultureller Faktor – z.B. als Ersatzmedium für zerstörte Theaterbauten[74] –, als Hörquelle für nicht-manipulierte Literatur sowie als Angebot von Gegenwartsliteratur. Mit dem Hörspiel gelingt es darüber hinaus, die vorhergehende Zeitspanne[75] nicht diskutieren zu müssen, da es sich aufgrund seiner Verinnerlichungsgestalt nicht mit sozialkritischen und damit die vorhergehende Zeitspanne zu hinterfragenden Themen auseinandersetzt.[76] Die unterhaltenden Hörspiele (Kriminal-, Western-, sience-fiction-Hörspiele etc.) lösen vor allem den bei der Bevölkerung vorherrschenden Wunsch nach Zeitvertreib ein. Daher werden jene Autoren bevorzugt herangezogen, die selbst das ungebrochene Verhältnis zur heilen Welt der Sprache und Literatur suchen und ein Mißtrauen gegenüber der technischen Apparatur sowie ein unkritisches Verhältnis zur Funktion des Hörspiels besitzen.[77] Diese Tendenz der Verinnerlichung wird vor allem von den in dieser Zeit maßgeblichen Dramaturgen in persönlichen Gesprächen sowie bei Tagungen, Preisausschreiben und -vergaben usw. gefördert, wobei entsprechende Veranstaltungen meist von den betreffenden Rundfunkanstalten selbst organisiert werden. Die so zur Form gekommene Funkart trifft auf eine wohlwollende Hörspielkritik, die eine wortgetreue Umsetzung der vorgelegten Manuskripte als ideal ansieht, vor allem weil man damit die von der Literaturkritik für eine Buchkritik verwendeten Kriterien leicht anwenden kann. Die technisch vorhandenen Möglichkeiten werden in dieser Zeit deshalb nur soweit ausgenützt, wie sie diesen Maßstäben noch gerecht werden. Die Folge dieser allgemeinen Übereinstimmung ist eine eindeutig vorherrschende Stellung der Sprache gegenüber den Geräuschen und der Musik.

Der Übergang von dieser Form des Hörspiels (meist Original-Hörspiel oder Literarisches Hörspiel benannt) zum Neuen Hörspiel erfolgt in mehreren Brüchen. Einerseits gibt es durch die Verschiebung in der Medienlandschaft mit der Einführung des Fernsehens eine rundfunkinterne Medienkonkurrenz für das Hörspiel, andererseits führt die Erweiterung auf mehrere Hörfunk-Kanäle, die mit der Einführung der UKW-Technik möglich wird, zu einer radiointernen Konkurrenz und damit zur notwendig gewordenen Programmumschichtung. Letztere erweist sich schon deswegen als dringend, weil sich die allgemeinen Hörzeiten (Hörzeitdauer und Einschaltzeiten) der einzelnen Sendekanäle aufgrund dieser beiden Konkurrenzsituationen verändern. Ein Großteil des Hörer-

---

[74] Vgl. TIMPER (Anm. 32). S. 280.

[75] Vgl. KARST, Karl: Eine Kurzgeschichte. Das Hörspiel in Stichworten. IN: Konzepte. Zeitschrift für junge Literatur. Jg. 6, Dezember 1989. Nr. 8. Bundesverband junger Autoren. Essen, 1989. S. 42.

[76] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Tendenzen im neuen Hörspiel (Anm. 41) S. 23. Schöning vermutet dies nur, während ich es als wahrscheinlich ansehe.

[77] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 255ff.

schwunds wird jedoch vom Fernsehen verursacht.[78] So sind vor allem die unterhaltenden Teile, die für das Hörspielprogramm in den Jahren davor ja so wichtig gewesen sind, vermehrt durch andere Rundfunkformen (Fernsehen und andere Hörfunkkanäle) wahrgenommen worden, weshalb Rezipienten in stark steigender Anzahl abwanderten. Diese interne Umverteilung innerhalb der Gesamtform Rundfunk (Trennung von Hörfunk und Fernsehen innerhalb der einzelnen Rundfunkanstalten) führt nicht nur zur budgetären Umstrukturierung, sondern auch dazu, daß einzelne Hörspieldramaturgien die Suche nach einer neuen Form des Hörspiels aufnehmen. Bei Hörspieltagungen, Preisvergaben und theoretischen Auseinandersetzungen (z.B. Reinhard DÖHL) wird die Suche nach dem „Neuen Hörspiel" initiiert und dieses schließlich auch gefunden. Bei dieser Suche werden vor allem die Wechsel von Personen an der Spitze von Dramaturgien wesentlich, denn „neue Besen kehren gut und vor allem anders". Die allgemeine Unzufriedenheit mit der „alten Form" des Hörspiel läßt auch die Autoren nicht ruhen. Sie gehen daran, die vorhandene Struktur von Figuren, Ort, Zeit und Handlung zu brechen, um im Hörspiel neue Formen und damit neue Verbindungen zu anderen Medien und Künsten zu suchen. Außerdem nehmen sie auf diesem Wege die als erschöpft geltenden sowie neuen Materialien und Verfahrensweisen auf, um sie in der eigenen Arbeit verstärkt zu hinterfragen – sie versuchen also Gegenentwürfe zum Typ des verinnerlichten Hörspiels zu schaffen.[79] Gleichzeitig werden auf den Gebieten Unterhaltung und Information sowie Hörspiel und Feature Überschneidungen deutlich herausgestellt, womit die Suche nach einer neuen Form der Unterhaltung aufgenommen wird.[80] Alle diese Handlungen schaffen es, die bis dorthin betonte Vormachtstellung der Sprache gegenüber den anderen Kommunikationsinstrumenten zu brechen. Besonders die Entwicklungen der „Neuen Musik" wirken dabei auf das Neue Hörspiel ein, etwa in Form einer mechanische Wiederholung oder Herauslösung aus semantisch fixierten Wortzusammenhängen.[81] Die Anbindung der Neuen Musik an das Neue Hörspiel wird vor allem von politisch links Engagierten gefordert, da diese Musikrichtung, die während der NS-Zeit als entartete Kunst eingestuft worden ist, politisch nicht als kompromittiert gilt.[82] Neben der Richtung der Neuen Musik findet von ca. 1968 bis Mitte der siebziger Jahre auch die Rockmusik Eingang ins Hörspiel; mit ihr wird versucht, das Hörspiel für

[78] Vgl. HAIDER-PREGLER: Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. AUS: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Hg. von Hilde Spiel. Kindler Verlag. Zürich und München, 1976. S. 655.

[79] Vgl. DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 17ff.

[80] Vgl. DÖHL: Das Neue Hörspiel (Anm. 2). S. 32.

[81] Vgl. FRISIUS, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 137ff.
Vgl. auch zur Neuen Musik: ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei–Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995. S. 76.

[82] Vgl. WALTER, Michael: 1919 als musikgeschichtliches Epochenjahr. AUS: PFEIFFER, K. Ludwig/ WALTER, Michael (Hg.): Kommunikationsformen als Lebensformen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1990 (Materialität der Zeichen: Reihe A; Bd. 4). S.141.

junge Leute interessant zu machen.[83] Daneben gibt es Versuche von einzelnen Geräuschhörspielen, die wiederum stärker mit der Hörfunkgattung Schallspiel korrespondieren, von dem sich das Neue Hörspiel definitorisch abzugrenzen versucht. Überhaupt liegt der Wunsch vor, alle tonalen Elemente im Hörspiel gleich zu behandeln. Sozialpolitisch thematisiert man im Neuen Hörspiel (Originalton-Hörspiel) das öffentliche Reden (der Hörer wird zum Mitproduzenten). Auf diese Weise wird das Hörspiel zum Mittel der politischen Arbeit und zum Ort des gesellschaftlichen Handelns gemacht.[84] Alle diese Neuerungen wirken sich schließlich auf die verwendeten Materialien aus (z.B. werden Tonbänder zur ersten Grundlage einer weiteren Verarbeitung). Eingereichte Manuskripte haben oft nur noch Vorschlagscharakter und werden von den Regisseuren als eine Art Spielplan (Partitur) behandelt. Begünstigt sind diese Entwicklungen durch die neue Technik der Stereophonie, welche die einzelnen Materien (semiotische Kommunikationsinstrumente) verbessert und räumlicher zum Ausdruck bringen kann. Nachdem den Hörspielproduzenten, die oft mehrere Handlungsrollen übernehmen (z.B. als Regisseur, Tonmeister und Autor), ein weites Feld an zu produzierenden Hörspielen zur Verfügung steht, lauscht die Hörerschaft mit einigem Interesse diesen neuen auditiven Möglichkeiten. Bald jedoch läßt deren Interesse wieder nach, denn aufgrund der Dichte der semiotischen Kommunikationsinstrumente und einer verringerten Handlungsdichte muß der Hörer im Neuen Hörspiel eine erhöhte Aufnahmebereitschaft zeigen. Die Hörspielkritik, ihrer literarischen Kriterien beraubt und der Vielfalt an künstlerischen Möglichkeiten aus unterschiedlichen Kunstrichtungen ausgesetzt, hat nur noch einen Ausweg aus ihrer an der Literaturkritik geübten Technik: Sie verstummt immer mehr.

[83] Vgl. TIMPER (Anm. 32). S. 287.
[84] Vgl. KARST (Anm. 75). S. 42.

2.3.2. Zusammenfassung des Ästhetikteils

Die beiden zuvor dargestellen **Beispiele** (=Rundfunkphasen) **zeigen deutlich**, daß **hörspielästhetische Konzepte** auf sehr viele und auf unterschiedlichsten Ebenen ausgebildete Handlungsvoraussetzungen Bezug nehmen können. Im Grunde genommen hätte im Theorieteil (Medien, Literatur, Ästhetik) ein Zweischritt genügt (Handlungsvoraussetzungen – die mit den Abschnitten Medien und Ästhetik gegeben sind – und Handlungsvollzüge – hier Abschnitt Literatur), und zwar deswegen, weil die Ästhetik nicht als eigenes Teilsystem im Sinne eines Handlungssystems aufgefaßt werden kann. Aus zwei Gründen habe ich den Abschnitt Ästhetik aber an das Ende der theoretischen Abhandlung gestellt: zuerst einmal wegen des für die Ästhetik **notwendigen Handlungsbezuges**. Und der zweite Grund heißt einfach: Ästhetiken oder ästhetische Vorstellungen können ihre Bedeutung erst in der Handlung erhalten. Das **Ästhetische oder Poetische** – ganz im Sinne der ETL – kann also nicht am Produkt, das ist die Hörspielaussendung, oder an einem Text festgemacht werden, sondern an zugängig gewordenen Einstellungen und Bewertungen, die wiederum vom eigenen Wissenserwerb abhängig sind. Im Sinne meiner Untersuchung können deshalb hörspielästhetische Konzepte, die ich über Beobachtung und Befragung im Empirieteil und über verbal fixierte Äußerungen im Theorieteil erforscht habe, über den Handlungsrahmen und die Handlungsentscheidungen erschlossen werden. Das heißt nun, **schriftlich fixierte Äußerungen** (z.B. theoretische hörspielästhetische Überlegungen) sind vor allem Wissens-Angebote und nicht Handlungsvorgaben. Und das heißt weiter: Diese schriftlich fixierten Äußerungen sagen nichts über eine Produktionshandlung aus.

Viele **theoretische Entwürfe**, das sollte deutlich geworden sein, lassen oft nicht nur einen Handlungsbezug außer acht, sondern wenden sich vorwiegend einer sogenannten **Produktionsästhetik** zu. In diesem Ästhetikteil habe ich mich – neben allgemeinen Überlegungen – vor allem auf einen Hörspieltyp bezogen, der für sich selbst einen Kunstanspruch erhebt: das **Literarische Hörspiel**. In vielen Texten zum Hörspiel, die sich in soziologischer Sichtweise dem Hörspielgeschehen nähern, wird implizit oder explizit das Hörspiel immer im Range eines Kunstwerkes geführt. Eine **spezielle Fragestellung zu hörspielästhetischen Konzepten hat es bisher jedoch nicht gegeben**. Meine Arbeit kann gerade deswegen von Wert sein, weil die Annäherung nicht über eine in medienästhetischen Entwürfen geführte Theoriedebatte geht, die vor allem nach **ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten** sucht, die dem **Medium** in irgendeiner Form und irgendwelchen Kategorien anhaftet (Wahrnehmung, Fiktion, Schein, technische Vermitteltheit u.a.m.), sondern über einen Handlungsvollzug, der die Rahmenbedingungen klarlegt, unter denen ästhetische Vorstellungen und Konzepte verwirklicht werden können.

Alle diese Überlegungen sollen nun anhand von Untersuchungen dreier Hörspielproduktionen nachvollzogen und damit auch überprüfbar werden.

3. Empirie

3.1. Die Untersuchung

Meine Forschungsfrage lautet:

> Welche hörspielästhetischen Konzepte bestimmen das literarische Handeln von Aktanten im Literatursystem?

Um diese Frage bei meinen empirischen Untersuchungen klären zu können, habe ich zwei Verfahrensweisen aus der qualitativen Sozialforschung herangezogen: die Beobachtung und das Interview.[1] Beobachtet habe ich den Herstellungsprozeß dreier Hörspiele in den Studios in Wien und Innsbruck. Befragt habe ich die meisten bei einzelnen Hörspiel-Produktionen beteiligten bzw. die für diese Produktion maßgeblichen Personen (Autor, Regisseur, Tontechniker, Sprecher, Komponist) wie auch den bei der Hörfunkintendanz in Wien für das Hörspiel in Ö1 zuständigen Leiter.

Die vorgenommen Untersuchungen stützen sich auf folgende Überlegungen:

Mit empirisch meine ich im Sinne der Empirischen Literaturwissenschaft:

> „Empirisch ist nicht das factum brutum; 'empirisch' wurde das genannt, was Resultat der kontrollierten und kontrollierbaren Anwendung einer Theorie nach dem vernünftigen Konsens einer Wissenschaftlergruppe und bezogen auf das von ihnen vertretene Wirklichkeitsmodell ist."[2]

Empirisch forschen meint in diesem Sinne das Herstellen von logischen, pragmatischen und sozialen Stabilitäten, mit denen Wissenschafter kommunikativ umgehen. Konsequenterweise geschieht dies in Form einer Beobachtung zweiter Ordnung, wobei die dabei gezogenen Erkenntnisse mehr als Hinweise denn als Beweise angesehen werden können.[3] Damit ist zur Beobachtung/zum Beobachter aus der Sicht der

---

[1] „Ästhetische Erfahrung ist nicht allein mit einem sozialwissenschaftlichen Methodenrepertoire zu erfassen, das hat eine Vielzahl von Produktanalysen gezeigt, die sich empirisch-sozialwissenschaftlicher Methoden bedienten. Dennoch ist umgekehrt für spezifische Fragestellungen die empirische Überprüfung notwendig, ja unumgänglich. Insbesondere in der analytischen Durchdringung größerer Materialeinheiten haben sich empirische Methoden bewährt. Die Verbindung von quantitativen und qualitativen Verfahren ist deshalb anzustreben, die verschiedenen Methoden sind in ihrer unterschiedlichen Brauchbarkeit auszuloten." Zit. nach HICKETHIER, Knut: Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. AUS: BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/ RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Band 1). S. 57.

[2] HINTZENBERG, Dagmar/SCHMIDT, Siegfried J./ ZOBEL, Reinhard: Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland. Vieweg Verlag. Braunschweig, 1980. S. 3.

[3] SCHMIDT, Siegfried J.: Konstruktivismus in der Medienforschung: Konzepte, Kritiken, Konsequenzen. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 622.

Empirischen Literaturwissenschaft bzw. aus der Sicht des SOZIOKULTURELLEN KONSTRUKTIVISMUS zu sagen:

> „Wirklichkeitskonstruktion widerfährt uns mehr als daß sie uns bewußt wird – weshalb wir die Konstruiertheit unserer Wirklichkeit erst dann bemerken, wenn wir beobachten, wie wir beobachten, handeln und kommunizieren, und weshalb der Konstruktivismus zu Recht als eine Theorie der Beobachtung zweiter Ordnung bezeichnet werden kann.“[4]

Wissenschaft operiert grundsätzlich auf der Ebene von Beobachtungen zweiter Ordnung.[5] Die einzelnen Personen, die eine wissenschaftliche Untersuchung vornehmen und beobachten, unterliegen folgenden zwei Bedingungen:

> „a) Beobachter sind untrennbar an ihre Beobachtung geknüpft, Beobachtungen lassen sich nicht von Beobachtern ablösen (von Foerster 1993: 288).
> b) Beobachter operieren unter den Bedingungen, die ihnen als Gattungswesen ontogenetisch 'zugewachsen' sind; sie operieren auf der Grundlage sprachlich erworbenen Common Sense-Wissens im Rahmen sozialstruktureller Ordnungen; und sie produzieren Sinn im gesellschaftlich vorgegebenen System kulturellen Wissens, das stets mit Normen und Emotionen verbunden ist.“[6]

Für diese Untersuchung heißt das: Nicht nur in bezug auf die operationalisierten Bedingungen (die Beobachtung und die nachfolgende Befragung), sondern gerade auch im Hinblick auf Zeitpunkt und Ort sowie Bezugsgruppen kann diese empirische Untersuchung keine allgemeine Gültigkeit für sämtliche Hörspielgattungen und -produktionen für sich beanspruchen.[7]

Dennoch scheinen hier vor allem vergleichbare und deshalb brauchbare Ergebnisse auf, weil ich versucht habe, die gewonnenen Erkenntnisse in einen größeren Zusammenhang zu setzen. So sind den einzelnen Untersuchungen Daten zur derzeitigen Rundfunksituation in Österreich vorangestellt. Als Rahmenbedingungen sollen sie zeigen, aufgrund welcher Handlungssvoraussetzungen die einzelnen Handelnden zu hörspielästhetischen Vorstellungen gelangen können, und im Zusammenhang mit der Beobachtung und den Interviews können sie eine Analyse über das Hörspiel jener Jahre geben, in denen diese Untersuchungen stattgefunden haben (1995-1997).

Vgl. auch SCHMIDT, Siegfried J.: Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen. AUS: WELSCH, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1993. S. 300.

[4] SCHMIDT, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./ WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 5.

[5] Vgl. SCHMIDT, Siegfried J.: Konstruktivismus in der Medienforschung. (Anm. 3). S. 621.

[6] Ebd., S. 616f.

[7] „Gute wissenschaftliche Beschreibungen und Interpretationen müssen immer zugleich deutlich machen, in welchem Sinne sie relativ sind, nämlich relativ auf Zeitpunkte, Orte, Parameter, Methoden und Bezugsgruppen.“ Zit. nach SCHMIDT, Siegfried J. IN: Ausschnitte aus der Diskussion: 'Schön': ein Begriff für Produzenten oder für Rezipienten? AUS: SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): <<schön>>. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Wilhelm Fink Verlag. München, 1976. (Grundfragen der Literaturwissenschaft – Neue Folge, Bd. 1). S. 215.

3.1.1. Die Situation des Hörspiels in Österreich

In diesem Teil meiner Untersuchung gehe ich auf die allgemeinen Entwicklungen beim ORF von 1967 bis 1997 ein. Genauer behandle ich die Entwicklungen der Hörfunkprogramme in Österreich 1 (Ö1) (vor allem von 1995-1997), daneben gibt es einige Hinweise zum Programm Österreich 2 (Ö2). Im Theorieteil 2.1.2. habe ich den Zusammenhang von gesetzlichen Grundlagen und allgemeinen Programmrichtlinien für den ORF behandelt, so daß ich nicht mehr darauf eingehen muß. Die dort behandelten Inhalte wie organisatorischen Zuständigkeiten, Medienkonkurrenz und das Thema „Information, Bildung, Unterhaltung und Kultur" sind dort nachzulesen, hier gibt es lediglich Ergänzungen für die Jahre 1995 bis 1997.

Meine empirische Untersuchung verfolgt zwei Ziele:

- Thema 1: Klärung der Bedingungen für die Hörspielentwicklung bis 1997 in Österreich
- Thema 2: Klärung hörspielästhetischer Konzepte von den bei diesen Hörspielproduktionen anwesenden bzw. für diese Produktionen zuständigen Personen

Nachdem ich hier nach dem gleichen Schema wie in den theoretischen Abschnitten vorgehe, kann diese Untersuchung zeigen, ob das zuvor entwickelte theoretische Grundgerüst empirisch brauchbar ist oder ob man bei zukünftigen Untersuchungen neue Bereiche aufnehmen sollte. Vor allem kann ich auf die allgemeinen praktischen Voraussetzungen und Beziehungsgeflechte eingehen, die vor, während und nach der Produktionsphase auf die Wahrnehmungsstrukturen und die Hörspielvermittlung Einfluß haben können. Gleichzeitig bietet diese Untersuchung die Möglichkeit, die in der Forschung der Empirischen Literaturwissenschaft (ETL) vernachlässigte Handlungsrolle Produktion zu berücksichtigen.

Die folgenden Punkte stellen die Bedingungen für die Hörspielentwicklung bis 1997 in Österreich dar. Sie stellen damit Handlungsvoraussetzungen dar.

3.1.1.1. Die allgemeine und mediale Situation in Österreich

Der EU-Beitritt Österreichs 1993 (durch Volksbefragung) hat sich bis zum Jahr 1997 sozialpolitisch massiv ausgewirkt. Dieser Volksentscheid hat dazu geführt, daß u.a. durch die Novelle zum Rundfunkgesetz im Jahre 1993 die Bestimmungen der EG-Fernsehrichtlinie 89/552 und des Europarat-Abkommens über das grenzüberschreitende Fernsehen vom 5. Mai 1989 in das österreichische Rundfunkgesetz übernommen worden sind. Mit dieser Richtlinie und der noch am Ende des Jahres 1996 getroffenen Entscheidung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte ist es möglich geworden, auf Rundfunkebene die gesetzliche Verankerung des Regionalradiogesetzes zu erwirken. Das im Jahre 1993 beschlossene und 1994 in Kraft getretene Gesetz ist erst im Jahre 1998

wirksam geworden, und zwar weil die meisten Bundesländer (sieben von neun) gegen dieses Gesetz Einspruch erhoben haben.

Finanzpolitisch hat Österreich schon vor 1997 begonnen einen rigorosen Sparkurs einzuschlagen, wobei Einsparungen auch die Ausgaben der Bundesregierung im kulturellen Felde betroffen haben. Daneben hat die Regierung die Kultur als politischen Faktor wirksam werden lassen, und zwar indem die Kulturagenten unmittelbar dem Bundeskanzleramt anvertraut worden sind, Kultur auf diese Weise zur „Chef-Sache" geworden ist, wie es der damalige Bundeskanzler Viktor KLIMA einmal betont hat. Gerade der Stellenwert von Kultur hat sich seit der ersten Regierungszeit unter Bruno KREISKY (1970)[1] auf einer Skala nach unten bewegt und scheint, wenn man den Aussagen von Kulturschaffenden glauben darf,[2] einen Tiefstand erreicht zu haben.

Im Österreichischen Rundfunk (ORF) hat es mit dem 1994 vollzogenen Wechsel an der Spitze des ORF von Gerd BACHER zu Gerhard ZEILER schon vor 1997 nicht nur eine personelle, sondern auch eine strukturelle Änderung gegeben, die beide Rundfunkteile, also Fernsehen und Hörfunk betroffen hat. Der Hörfunk hat dabei Neuerungen vor allem auf budgetärem und wettbewerbswirksamem Felde zu akzeptieren gehabt. Der Gedanke dahinter heißt: Einsparungen bei den Ausgaben (vor allem Personal) und Zuwächse bei den Einnahmen[3] (hier vor allem Werbegebühren) sollen den Hörfunk

---

[1] Vgl. DIETHARDT, Uli/WISCHENBART, Rüdiger: Wer umarmt hier wen zu welchem Zweck? Die Schriftsteller, die Öffentlichkeit und der Staat in Österreich – eine Innenansicht. AUS: text und kritik. Sonderband herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 292.

[2] Vgl. ebd. S. 294. „Was sich hier abzeichnet, sind neue alte Perspektiven. Wenn Kultur über den Faktor 'Umwegrentabilität' berechnet wird, geht es notwendig und allein um eine Kultur der prachtvollen Repräsentanz. Dazu kann Gegenwartsliteratur nicht zählen."
Nach der Übernahme der Ressortangelegenheiten durch Bundeskanzler Klima hat es in den Medien (Fernsehen, Hörfunk und Tageszeitungen) von den Kulturschaffenden ein deutlich negatives Echo auf diese Entwicklung gegeben.

[3] Bereits 1992 sind vom ORF – nachdem es zu keiner Übereinkunft zwischen dem ORF und dem Verband der Österreichischen Zeitungsherausgeber und Zeitungsverleger (V.Ö.Z.) wegen der Erhöhung der Werbezeiten gekommen ist – die Werbetarife um durchschnittlich 28 Prozent erhöht worden. Im Rahmen der Novelle 1993 hat man auch die Werbezeiten für den ORF neu geregelt: Ab 1995 werden die Werbezeiten für das Fernsehen in Zwei-Jahres-Schritten von derzeit 20 Minuten pro Tag um jeweils fünf bzw. sieben Minuten angehoben (1. Jänner 1995: 25 Minuten täglich, 1. Jänner 1997: 30 Minuten täglich, 1. Jänner 1999: 35 Minuten täglich, 1. Jänner 2001: 42 Minuten täglich). Im Radio werden die Werbezeiten ab dem Jahr 2001 von 120 auf 172 Minuten ausgeweitet, dafür wird die lokale Werbung auf fünf Minuten pro Tag reduziert. Pro Tag dürfen höchstens acht Prozent der täglichen Sendezeit für Werbung verwendet werden und eines der Radioprogramme (= Ö 1) muß werbefrei bleiben. Im Fernsehen wiederum sind auch weiterhin nur bundesweite Werbesendungen erlaubt.
Ab dem 1. Jänner 1994 sind zusätzlich die kombinierte Rundfunkgebühr für Hörfunk und Fernsehen um rund 17 Prozent – um ca. 25 Schilling auf 180 Schilling monatlich erhöht worden. Aufgrund des Beschlusses des ORF-Kuratoriums soll ab 1995 auf Vorschlag des Generalintendanten jeweils eine Valorisierung der Rundfunkgebühr eingeführt werden. Das Kuratorium wird daher jährlich über eine Anpassung der Programmentgelte an die Lebenshaltungskosten und ebenso über die Entwicklung der Werbeeinnahmen diskutieren.
Vgl. dazu. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4. Berichtszeitraum 1986-1992. Forschungsbericht im Auftrag des Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Buchkultur Verlags Ges.m.b.H. Wien, 1993. S. 179 und S. 184f.

weiterhin konkurrenzfähig sein lassen. Zur Unterstützung ist der Verkauf von Tonträgern gestartet worden. Finanzielle Einsparungen hat es unter anderem bei den Hörspielproduktionen für Ö2 gegeben. Wahrscheinlich werden für Ö2 in den nächsten Jahren – so die Aussage des Leiters der Hörspiel- und Literaturabteilung Konrad ZOBEL[4] – nur noch wenige Hörspiele produziert.

3.1.1.2. Die Hörfunkentwicklung

Der durch das Regionalradiogesetz initiierte private Hörfunk hat noch im Jahre 1998 folgendes Aussehen erhalten: 10 Regionalradiolizenzen (die beiden bereits vorhandenen Stationen sind schon eingerechnet), die jeweils landesweit ausstrahlen dürfen, und 35 Lokalradiolizenzen sollen die Möglichkeit, Radio zu hören, stark erweitern. Daneben gibt es weiterhin die schon bestehende Radio-Konkurrenz durch vom Ausland in der Landessprache einstrahlende Sender, wobei deren Reichweiten bisher unter 10% geblieben sind und auch zukünftig wohl weiter zurückgehen werden.[5]

Beim ORF haben bis zu meinen Untersuchungen im Jahre 1997 insgesamt sechs verschiedene Sendertypen zur Auswahl gestanden: Ö1 (der Kultursender), Ö2[6] (der Lokalsender), Ö3 (der Unterhaltungs-, Service- und Informations-Sender), Blue-Danube-Radio[7] (der vornehmlich englischsprachige Fremdsprachen- und Unterhaltungssender – er ist mit Beginn des Jahres 2000 eingestellt worden), Radio Österreich International RÖI (der Internationale Sender) und das seit 1997 am Abend auf der Frequenz von Blue-Danube-Radio laufendende Programm FM 4[8] (die Jugend-Sendeleiste[9] – ab 1. Februar 2000 gibt es dieses Programm ganztägig auf der früheren Sendeleiste von Blue-Danube-Radio). Letzteres Angebot ist vor allem auch als Konkurrenz zu den bereits entstandenen und wohl noch entstehenden neuen Radiostationen zu sehen und soll dem ORF helfen, das jugendliche Hör-Publikum zu binden.

---

[4] Die Aussage ist am 16. April 1997 bei einem Informationsgespräch mit mir getroffen worden.

[5] Vgl. Skizze im Buch Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4.(Anm. 3). S. 201.

[6] Auf Ö2 werden die Lokalprogramme und das gemeinsame Ringprogramm dieser Landesrundfunkanstalten ausgesendet.

[7] Der Sender besteht seit 1. Mai 1992 und ist eine Weiterentwicklung des für die internationale Gemeinde der UNO-City entwickelten Programms Ö3 International.
Vgl. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4. (Anm. 3). S. 195.

[8] Vgl. WOLF, Dieter: Die Zukunft des ORF. Diplomarbeit. Wirtschaftsuniversität Wien, 1995. S. 29.
Am 16. Jänner 1995 ist eine Neugestaltung des Ö3-Programms durchgeführt worden. Unter dem Namen FM4 hat man ein Ö3-Komplementärprogramm für jüngere Hörer als abendliches Programm von Blue-Danube-Radio installiert, das die beiden Jugendsendungen „Zick Zack" und „Musikbox" aus dem Ö3-Programm ausgegliedert bekommen hat.

[9] Vgl. KLETTENHAMMER, Sieglinde: „Mit den Ohren schauen" – Hörspiele von Tiroler Autorinnen und Autoren in den neunziger Jahren. AUS: HOLZNER, Johann/PUTZER, Oskar/SILLER, Max (Hg.): Literatur und Sprachkultur in Tirol. Sonderdruck. 1997. S. 528.

3.1.1.3. Der Sender Österreich 1 (Ö1)

Mit der Rundfunkreform von 1967 führt der ORF sogenannte Strukturprogramme ein und definiert dabei die Aufgabenstellung der Programme:[10] Seitdem ist Ö1 per definitionem ein Kultursender. 1984 wird ein neues Schema für alle Spezialisten-Programme (damals Ö1, Ö-Regional und Ö3) eingeführt, das von einer bestimmten Zielgruppe für jeden dieser Sender ausgeht. Diesen Programmen werden auf diese Weise bestimmte Sendeleisten zugeordnet. 1987 erhält Ö1 schließlich, nach umfangreicher Programmdiskussion, ein neues Sendeschema. Weitere kleinere Veränderungen folgen zu Beginn der neunziger Jahre.[11]

> „1995 wurde ein eigener Programmchef für den Programmbereich Ö1 bestellt, dem die Erarbeitung des Programmschemas von Ö1 obliegt . Die Schaffung einer eigenen Abteilung Österreich 1 (HO1) soll 'unter Beachtung der Programmerfordernisse, der Unternehmensziele sowie der Wirtschaftlichkeit' die 'optimale Wahrnehmung des Programmauftrages'[30] garantieren. Die bislang getrennten Hauptabteilungen 'Kultur' und 'Literatur und Feature' – letztere ist 1987 aus der Abteilung 'Literatur und Hörspiel' hervorgegangen[31] und zeigte eine Aufwertung der neben dem Hörspiel spezifisch durch das Radio hervorgebrachten Kunstform des 'Features' an – wurden 1995 zur Programmdienststelle 'Kultur' zusammengelegt, der Anfang 1996 auch die 'Ö1-Musikredaktion' angegliedert wurde. Die radiophone Kunst, zu der in erster Linie die Funkerzählung, das Feature, die Funkbearbeitung und das Hörspiel gehören, wird nunmehr in den Redaktionen 'Literatur und Hörspiel' sowie 'Feature' betreut."[12]

3.1.1.3.1. Die Programmphilosophie des Senders Ö1 bis 1997

In seiner Bewerbung um den höchsten Posten im ORF hat der inzwischen wieder zu RTL abgewanderte ORF-Generalintendant Gerhard ZEILER im Jänner 1994 seine Gedanken zu den Perspektiven für Ö1 offengelegt:

> „Ö1 ist bereits heute unbestritten das erfolgreichste Kulturradio in ganz Europa mit durchschnittlich 6 % Tagesreichweite und einem weiteren Hörerkreis von rund 20 % der Bevölkerung. Diesen Erfolg gilt es abzusichern, wobei einerseits die älteren Hörer bei der Stange gehalten und andererseits für die jüngeren Zielgruppen, die in Ö1 nur eine Minderheit darstellen, interessante, neue Sendeformen gefunden werden müssen.
> Das Radioprogramm von Ö1 hat ein Problem, das mit dem Programmangebot selbst nur teilweise zu tun hat. Da der Sender am Markt nicht um Werbegelder kämpfen muß, tritt er nicht seiner Bedeutung gemäß in das Bewußtsein einer breiten Öffentlichkeit.
> Obwohl Ö1 der größte Konzertveranstalter und der größte Literatur-Produzent Österreichs ist, ist dieses Programm im Vergleich zu allen anderen Programmen das große unbekannte Wesen.
> In einer immer unüberschaubarer werdenden Radiolandschaft wird es daher notwendig sein, die Kulturleistung von Ö1 in vermehrtem Ausmaß der interessierten Öffentlichkeit näherzubringen."[13]

Bereits davor, im Jahre 1991/92, hat der derzeitige Leiter der Hauptabteilung Kultur und nunmehriger Programmchef von Ö1, Alfred TREIBER, im ORF-Almanach eine Art

---

[10] MIXNER, Manfred: Literatur im Hörfunk. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 85-87.

[11] Vgl. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4. (Anm. 3). S. 195.

[12] Zit. nach KLETTENHAMMER (Anm. 9). S. 528f.

[13] ZEILER, Gerhard: Die ORF-Strategie in der Marktkonkurrenz. Wien, 1994 zit. nach WOLF (Anm. 8). S. 26.

Programmphilosophie für diesen Sender erstellt, die er im Jahre 1995 (in der Zeitschrift IDE) nochmals aufgegriffen und ergänzt hat:[14]

- Österreich 1 ist ein kulturelles Mischprogramm und besteht aus drei tragenden Säulen: Information, Anspruchsvolle Musik und Kulturelles Wort.
- Österreich 1 hat ein relativ altes Publikum und nimmt in seiner Programmierung darauf Rücksicht. Zu bestimmten Zeiten spricht Österreich 1 auch ein (deutlich) jüngeres Publikum an.
- Österreich 1 ist kein altersspezifisches Programm, muß sich aber mit seinem Publikum weiterentwickeln.
- Österreich 1 hat ein älteres Publikum mit deutlicher Präferenz für traditionelle Hochkultur. Das Programm bedient daher dieses Publikum nach besten Kräften.
- Österreich 1 ist ein erfolgreicher Kultursender, dennoch werden die neuen Medienentwicklungen auch an ihm nicht spurlos vorübergehen.
- Ö1 lebt von einem möglichst optimalen Wechsel von Spannung und Entspannung, was für die Musikprogrammierung von entscheidender Bedeutung ist, weil sie für die Entspannung ein wesentlicher Faktor ist.
- Bei der Vermittlung und Förderung von Kunst und Wissenschaft ist der ORF Auftraggeber und häufig Erstveröffentlicher von künstlerischen und wissenschaftlichen Werken und leistet damit selbst einen wesentlichen Beitrag zum Kulturgeschehen.

3.1.1.3.2. Entwicklungen bei den einzelnen Hörspielprogrammleisten des Senders Ö1

Hörspiele sind im Jahre 1997 sowohl im ORF in Ö1 als auch Ö2 gesendet worden. Während man in diesem Jahr in Ö1 auf zwei bzw. drei verschiedenen Sendeleisten Hörspiele bzw. hörspielähnliche Aussendungen zu Gehör bekommen hat, steht in Ö2 eine einzige Schiene dafür zur Verfügung:

Zur Programmierung der Hörspiele in Ö1 meint Konrad ZOBEL:

> „Immerhin benötigt auch das Kulturprogramm verschiedene Produktschienen (Sendereihen), um den unterschiedlichen Ansprüchen, die von unterschiedlichen Publikumssegmenten gestellt werden, und den unterschiedlichen Produkten, die von den Hörspielmachern kommen, gerecht zu werden.
> Das beginnt bei der einfachen Zweiteilung in einen populären und einen eher experimentellen Termin und reicht bis zur Einrichtung spezifischer Leisten, etwa für Kriminal-Hörspiele, Sci(ence, KL)-Fi(ction, KL)-Hörspiele, 'Werkstatt-Hörspiele', Mundart-Hörspiele, Kurzhörspiele, Dramen der Weltliteratur, Kinderhörspiele, 'Kunstradio' etc."[15]

---

[14] Vgl. TREIBER, Alfred: „Österreich 1" als Kulturradio. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr.4/1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S 58f. und S. 64.

[15] ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr. 4/1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 69.

Abb. 3.1 Hörspiel-Termine in den Programmen Ö1 und Ö2 im Jahre 1997

Ö1	Dienstag	20.31 bis 21.30 Uhr	Hörspielstudio (1 x im Monat: Das große Welttheater)
	Donnerstag	22.17 bis 23.00 Uhr	Kunstradio – Radiokunst[16] (In den Sommermonaten: Literaturstudio)
Ö1	Samstag	14.00 bis 15.06 Uhr	Die Hörspiel Galerie
Ö2	Sonntag/Feiertag	20.04 bis 21.00 Uhr	Literatur am Sonntag/Feiertag

Während es bei den einzelnen Sendeterminen in Ö1 von 1995-1997 zu keinen Veränderungen gekommen ist, hat es bei den Aussendungen von Hörspielen auf Ö2 in diesen Jahren zwei Veränderungen gegeben: während bis April 1995 noch der Sonntag-Nachmittag-Termin (16.00 bis 17.00 Uhr) für die Aussendungen benützt worden ist, hat man diesen Termin mit Mai 1995 auf 20.00 Uhr verschoben, und 1997 ist (zumindest in zwei Bundesländern[17]) die Aussendungszeit auf nunmehr 21.00 Uhr verlegt worden. In Ö1 hat es Änderungen etwa zum Vergleichszeitraum 1987 gegeben, wo die Sendereihe *Das große Welttheater* noch einen eigenen Freitag-Termin gehabt hat und hier zweimal im Monat gesendet worden ist. Eine weitere Änderung betrifft den Samstag-Termin, denn zuvor ist dieser Hörspieltyp im Jahre 1987 an einem Freitag-Abend-Termin gesendet worden. Diese Anpassungen sind wahrscheinlich auf die Ergebnisse der allgemeinen bzw. auch speziellen Hörer-Untersuchungen für Ö1 bzw. auf die bereits entstandene Konkurrenzsituation zurückzuführen.

Angepaßt hat man aber nicht nur die Programmphilosophie sondern auch die Programminhalte. So ist bereits im Jahre 1987 – als man die ursprüngliche von Manfred MIXNER im Jahre 1984 eingeführte Programmreform mit dem nach Themen-schwerpunkten strukturierten Sendeschema wieder reformiert und zum Mischprogramm umfunktioniert hat[18] – die neue Sendereihe „Kunstradio – Radiokunst“ (Redaktion: Heidi GRUNDMANN-SMITH) installiert worden. Damit hat man eine neue Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksformen forcieren wollen, um die bis dato vorhandenen Defizite der weitgehend literarisch orientierten Hörspielredaktion auszugleichen und gleichzeitig Pionierarbeit in Richtung einer Vernetzung verschiedener Medien, Kunstbereiche und Institutionen zu leisten.

> „In den 90er Jahren war das 'Kunstradio', das sich nicht nur als 'On-Air-Galerie', sondern auch als Agentur für die Realisierung von Kunstprojekten im elektronischen Raum versteht, wesentlich an der Entwicklung von Kunstprojekten beteiligt, die die Radiokunst mit der Telekommunikations-kunst zusammenführten und zwar in Theorie und Praxis. Diese Entwicklung, die eine spezifisch österreichische ist und direkt aus der österreichischen Mediensituation und Kunstförderung abgeleitet werden kann, hat in der Zwischenzeit auch Aktivitäten in anderen Ländern und vor allem bei anderen Rundfunkanstalten angeregt.“[19]

[16] Im Jahre 2000 gibt es diese Sendung am Sonntag von 23,05 Uhr bis 0,00 Uhr, also zu einem noch späteren und wohl weniger attraktivem Termin.

[17] Laut Auskunft von Konrad Zobel vom 16. April 1997.

[18] Vgl. KLETTENHAMMER (Anm. 9). S. 530f.

[19] GRUNDMANN, Heidi: Horizontal Radio. Kunst · Radio · Internet. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr. 4/ 1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 73.

Während diese Sendeschiene in den späten achtziger Jahren tendenziös neue Formen forciert hat, ist die Entwicklung beim literarisch orientierten Hörspiel in den letzten Jahrzehnten gänzlich anders verlaufen:

> „In den 60er Jahren gibt es eine kulturpolitisch bedauerliche Abstinenz gegenüber den Ideen jener AutorInnen, die als Proponenten des sogenannten 'Neuen Hörspiels' fast ausschließlich nur in der ARD reüssieren können. Aufgeschlossenheit gegenüber diesen formal neuen bzw. anderen Entwicklungen ist vornehmlich an der Peripherie bemerkbar (einzelne Landesstudios, Jugendredaktion).
> Parallel zur danach folgenden restaurativen Entwicklung in der Literatur, die das traditionelle Erzählen wieder stärker legitimiert, während andere formale Traditionen in diversen 'Nischen' weiterexistierten, wird auch das Hörspielangebot wieder literarischer – allerdings mit deutlich zunehmender innovativer Erkundung der spezifischen Möglichkeiten des Mediums – weg von der Theater-Dramaturgie. Gleichzeitig steigt – unter Ausweitung der Produktionszeiten – die akustische Komplexität der Produktionen."[20]

Mit der Rundfunkreform von 1967 haben die neun Bundesländer relativ autonome Landesstudios mit entsprechenden personellen und produktionstechnischen Betriebsstrukturen erhalten, und damit die Möglichkeit der Nutzung eigener Lokalprogramme sowie der Mitarbeit an den Zentralprogrammen vorgefunden. Diese Tendenz entspricht dem föderalistischen Gedanken. Für das Hörspiel bedeutet das noch heute: jedes Landesstudio besitzt eine eigene Abteilung für Literatur und Hörspiel, der jeweilige Leiter ist direkt dem jeweiligen Landesintendanten unterstellt.[21] Seither besteht die Möglichkeit, in den einzelnen Landesstudios autonom Hörspiele zu produzieren.

Seit den achtziger Jahren hat allerdings erneut eine Kehrtwendung eingesetzt, sie betrifft sowohl das Produkt Hörspiel als auch die Produktionsstandorte, und damit wiederum das Produkt. Die zentrale Abteilung in der Hörfunkintendanz spielt eine immer größere Rolle, während die einzelnen Literatur- und Hörspielabteilungen der Landesrundfunkanstalten vor allem mit finanziellen, personellen und organisatorischen Problemen kämpfen.[22] Die personell verstärkte Hörfunkintendanz tritt seither zunehmend selbst als Produzent auf. So hat sie im Laufe der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Funkhaus Wien schließlich auch die Hörspielproduktionen vom Landesstudio Wien übernommen. Mit der Konzentration der Ressourcen erwartet man sich beim ORF eine Beibehaltung bzw. Steigerung des Qualitätsstandards von Hörspielen bzw. die Auslastung von Dramaturgie, Produktion und Technik.[23] Gerade aber bei dieser Stelle kommen seither nur wenige „Hausregisseure" zum Einsatz, ein Umstand der nicht die Qualität der Hörspiele vermindert aber doch auf die Erscheinungsform in quantitativer Hinsicht Einfluß nimmt. Derzeit scheint man dieser Entwicklung ein wenig entgegen zu steuern will.[24]

---

[20] ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 71.

[21] Vgl. MIXNER (Anm. 10). S. 84f.

[22] Im Jahre 1996 ist Klaus Gmeiner vom Landesstudio Salzburg in Pension gegangen. Sein Ausscheiden wird in die Hörspiellandschaft in Österreich ein Loch reißen, vor allem weil sein Nachfolger sich für den Hörspielbereich kaum noch interessiert. Vgl. dazu auch ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 5.

[23] Vgl. ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 70.

[24] Vgl. dazu Aussagen von ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 70f.

Im regionalen Programm Ö2 haben sich die Hörspielproduktionen in den letzten Jahren bis 1997 innerhalb einer relativ geringen (und auf „gute Unterhaltung" bezogenen) Bandbreite bewegt (was nicht für alle Bundesländer gilt – z.B. bringt das Studio Tirol eine eigene Hörspielreihe nach Manuskriptvorlagen von jungen Tiroler Autoren heraus, die durchaus innovativer Art sind), um so eine möglichst hohe Akzeptanz bei der nicht primär an ästhetischer Innovation interessierten Zuhörerschaft zu erlangen. Die Anzahl der in den einzelnen Studios durchgeführten Produktionen ist in Österreich (stark) rückläufig.[25] Die allgemeine Tendenz, die daraus abgeleitet werden kann, heißt wohl: Konzentration auf Hörerinteressen und Schwerpunktstudios, Verminderung von Produktionen bei gleichzeitiger Hoffnung auf Hörspielvielfalt.

3.1.1.3.3. Auswahlkriterien für Hörspielproduktionen beim Sender Ö1

Alle auf Ö1 gesendeten Hörspiele werden vom Leiter der Redaktion Literatur und Hörspiel in der ORF-Hörfunkintendanz, Konrad ZOBEL, in Auftrag gegeben.[26] Das heißt, alle eingesandten Manuskripttexte (mehrere hundert in einem Jahr, wenn man die in den Landesstudios eingereichten Texte dazuzählt) werden nach einer ersten Lektüre von ihm an ein „finanziell nicht großartig ausgestattetes Lektorat" (Originalton von ZOBEL) weitergegeben. Entsprechend dem Urteil dieser Lektoren wird der Text weiter behandelt, wobei schlußendlich wieder Konrad ZOBEL über den Einsatz dieser Texte zu entscheiden hat. Produziert werden diese Texte dann entweder direkt in der Hörfunkintendanz im Funkhaus Wien oder sie ergehen als Auftragsproduktion an die einzelnen auf diesem Felde noch tätigen Landesstudios.[27]

Da die Hörspielentwicklung in Österreich natürlich auch von der Auswahl von Hörspielmanuskripten abhängig ist, denn nur was ausgewählt wird, kann auch gesendet

---

[25] „Der Anteil der Neuproduktionen am gesamten Hörspiel-Sendevolumen beträgt im Durchschnitt der 50 Jahre von 1945-1994 61%, sinkt jedoch in diesem Zeitraum stetig. So beträgt er im Jahrzehnt 1985-1994 nur mehr 41% und am Ende des Untersuchungszeitraums (das ist 1996, KL) nur mehr ein Drittel. Die vermehrte Wiederholungstätigkeit trägt allerdings zum Bekanntheitsgrad der Werke bei und ist angesichts der hohen Produktionskosten auch eine ökonomisch sinnvolle Maßnahme. Viel stärker als der Anteil der Wiederholungen steigt jener der Übernahmen von Hörspielen aus dem deutschsprachigen Ausland und damit die Möglichkeit des internationalen Vergleichs (nämlich von nur 1% des Sendevolumens (1945-1954) auf über 25% (/1985-1994).
Absolut gesehen ist die Produktionstätigkeit – auf Grund der noch zu erläuternden Studio-Struktur bzw. von Live-Sendungen – im ersten Jahrzehnt (1945-1954) am höchsten, bleibt dann drei Jahrzehnte lang (1955-1984) relativ stabil bei mehr als der Hälfte des Volumens des ersten Jahrzehnts und wird im fünften Jahrzehnt (1985-1994) neuerlich fast halbiert, erreicht also kaum ein Drittel des Neuproduktionsvolumens des ersten Jahrzehnts. Gleichzeitig sinkt auch die durchschnittliche Sendelänge der Hörspiele – sie liegt am Ende des Untersuchungszeitraumes unter 60 Minuten. Hingegen wächst die durchschnittliche Länge der Produktionszeiten, was sich positiv auf die Qualität auswirkt. "
Zit. nach ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 3.
Alles über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Hörspiels im ORF findet man neuerdings auch im Internet unter der homepageadresse http://www.hoerspiele.co.at.

[26] Konrad Zobel ist, wie er selbst sagt, nur mit einem Teil seiner Arbeitskraft für das Hörspiel zuständig, daneben beschäftigt er sich vor allem mit organisatorischen Dingen. Heidi Grundmann-Smith, die sich mit den hörspielähnlichen neuen Formen, die in der Sendereihe Kunstradio – Radiokunst entwickelt werden, ist ebenfalls in dieser Abteilung beschäftigt.

[27] Laut einem Interview mit Konrad Zobel vom 13. Juni 1995.

werden[28], gibt die nachfolgende Auflistung Auskunft über Auswahlkriterien und Vorlieben der dafür zuständigen Abteilung in der Hörfunkintendanz und speziell von Konrad ZOBEL:[29]

> „Nüchtern betrachtet ist ein Programmverantwortlicher ein Verwalter, also ein Kulturpolitiker, der im besten Fall für sich beanspruchen darf, in seiner Politik auf der Seite der Kreativen zu stehen. Er ist dann belesen, interessiert, lebendig und kennt die Problematik ästhetischer Urteile, vor allem die der eigenen. Als Verwalter muß er versuchen, jene Diskrepanzen erträglich zu gestalten, die zwischen einer etablierten Institution und einer darum vielleicht unbekümmerten Kunst bestehen; er muß das eine fördern, ohne das andere zu verletzen – eine manchmal schwierige, manchmal leichte, aber kaum jemals ganz zu lösende Aufgabe.
>
> Das Radio sollte in diesem Sinne nicht bestimmte, mit spezifischen Publikumsschichten assoziierbare, literarische Ausdruckformen ausgrenzen, sei es die Sprechblase der Comics oder das hermetische Gedicht. Es sollte sie auch nicht taxfrei mit Wertigkeiten versehen, die hochmütig einen Teil des Publikums des schlechten Geschmacks zeihen. Vielmehr geht es darum, den neutralisierenden Effekt jedes pluralistischen Angebots zu mildern, indem man versucht, Grenzen und Dämme nach allen Richtungen immer wieder aufzuweichen und neu zu setzen."[30]

Konrad ZOBEL will nach eigener Aussage einen pluralistischen Spielplan erreichen, weshalb er nicht schon im voraus Vorstellungen darüber besitzt, wie das kommende Hörspieljahr auszusehen hat.[31] Ihm untersteht folgender für die Hörspielproduktion unmittelbarer Aufgabenbereich:

- Die Manuskriptauswahl
- Die Auswahl der Regie (dieser überläßt er die Besetzung der Schauspieler)
- Programmierung der Hörspiel- (und Literatur-)Sendeschienen

Bei der Manuskriptauswahl muß Konrad ZOBEL folgende Momente mitberücksichtigen:

- Die schon in Teil 2.1.2. differenziert dargestellten Punkte: Kulturauftrag und ORF-Programmrichtlinien
- Beinhalten die Texte Elemente wie nationalsozialistische Wiederbetätigung, Verächtlichmachung der Religion, gesellschaftliche Tabuzonen (ordinäre Sprache: Obszönität, Primitivität und Brutalität – hier wird die drohende Verstimmung des Publikums der kreativen Leistung des Textes entgegengehalten)
- Budgetäre sowie zeitökonomische Gründe

---

[28] Vgl. ebd. Konrad Zobel hat auf meine Fragestellung – Klaus Schöning meinte, Radio ist gleichzeitig Kunstrichter und Kunstproduzent in einer Funktion. Stimmen Sie dem zu? – folgende Antwort gegeben: „Kunstkritiker in dem Sinn, daß ich die Auswahl der Produkte, die wir dann erzeugen, zu treffen habe. Insofern gibt es auch eine kritische Funktion."

[29] Entnommen habe ich diese Kriterien aus dem mit Konrad Zobel am 13. Juni 1995 in Wien geführten Interview und aus seinen eigenen schriftlichen Überlegungen. Vgl. ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 73-83.

[30] ZOBEL: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Ebd., S. 77.

[31] Laut Interview vom 13. Juni 1995.

- An Regisseuren stehen ihm, wie er sagt, nur wenige zur Verfügung, obwohl es Nachwuchs gibt. Deshalb wird es durchaus gerne gesehen, wenn der Autor bei der Produktion im Studio anwesend ist, damit er gleichzeitig das mediale Rüstzeug für das Schreiben von Hörspielmanuskripten mitbekommt.

Bei der Programmierung des Hörspiels wiederum achtet Konrad ZOBEL auf folgende Überlegungen:

- Programmkanal und Programmumfeld („Das Programmumfeld der Hörspiele hat ja oft mit Kunst sehr wenig zu tun und ist mehr ein Programmfluß, während das Hörspiel sich herausheben will als was Einzigartiges und was Gültiges, das jetzt dastehen muß, während sonst die Programme mehr ein Ablauf sind.");[32] Tageszeit; Präsentationsform (vor 10 Jahren hat es noch Monatsschwerpunkte gegeben, derzeit werden lediglich Schwerpunktthemen oder Jubiläen und Geburtstage noch zusätzlich berücksichtigt); Adressat (weil dessen Verhaltensmuster und Erlebnismuster im Vordergrund stehen – aber auch jene Formen sollte der Hörer zu Gehör bekommen, die nicht seine Einstellungen und Wahrnehmungsraster bestätigen, sondern verunsichern)

Gefördert oder gerne angenommen werden vor allem Manuskripttexte oder Exposés von:

- jungen Autoren, die sich in anderen literarischen Gebieten etabliert haben (ca. $^{2}/_{3}$ der produzierten Hörspiele entstammen der Idee von lebenden österreichischen Autoren)
- Autoren, welche sich der Notwendigkeit der kreativen Auseinandersetzung mit den spezifischen formalen (und natürlich auch inhaltlichen) Rahmenbedingungen dieses Mediums bewußt sind, deren Texte also dem Medium von vornherein mehr entsprechen (gerade dieser Wunsch wird leider von vielen Autoren nicht erfüllt, denn an der neueren deutschsprachigen Radio-Literatur vermißt Konrad ZOBEL „(...) die Freude der Autoren am Unvorhergesehenen, an überraschenden Wendungen des Geschehens des Blickwinkels, von Farbe und Tiefe des Textes. Die Freude auch, den Rezipienten in verschiedene Stellungen zu bugsieren und zu verunsichern, sein Gehirn zu Purzelbäumen oder wenigstens zu ungewohnten Bewegungen zu verleiten, die lustvoll empfunden werden können."[33])

Solch ein umfangreiches Aufgabengebiet, das sehr vieler Rücksichtnahmen bedarf, verlangt neben der sicherlich vorhandenen praktischen Erfahrung (von 1983 bis 1987 ist ZOBEL bereits als Leiter der Abteilung Literatur und Hörspiel beim Landesstudio Wien tätig, ehe er in die Hörfunkintendanz wechselt) auch eine Form von Intuition, denn vielfach sind weder Produktionsdauer, -intensität noch das Endprodukt, wie ich aufgrund meiner Beobachtungen und Befragungen festgestellt habe, genau abzuschätzen. Es erfordert aber auch eine gehörige Portion Neugierde und Freude an der Arbeit. Diese Verhaltensweisen habe ich nicht nur bei Konrad ZOBEL, sondern auch Martin SEILER (dem zuständigen Leiter für Literatur und Hörspiel im Studio Innsbruck, der im Landes-

[32] Laut Interview vom 13. Juni 1995.
[33] ZOBEL: Schreiben, daß einem das Hören kommt. (Anm. 29). S. 81.

studio Tirol mit den gleichen Aufgaben betraut ist und den gleichen Bedingungen unterliegt) gefunden wie bei allen anderen an den (von mir untersuchten) Produktionen Beteiligten.

3.1.1.3.4. Ökonomische Bedingungen für Ö1

Österreich 1 (Ö1) ist als Programmsender nur im Zusammenhang mit dem Gesamtkomplex Österreichischer Rundfunk (ORF) zu betrachten, in dem dieser Sender kalkulatorisch und budgetär eingegliedert ist. Hier hebe ich lediglich einzelne Punkte heraus, die für die ökonomische Situation von Hörspielproduktionen beim ORF von Interesse sind:[34]

- Als einziger Sender ist Ö1 nach dem Rundfunkgesetz frei von Werbeeinschaltungen zu halten. Das heißt gleichzeitig, daß Ö1 sich nicht über Werbeeinnahmen mitfinanzieren kann, sondern hier auf die Einnahmen von anderen Sendern (vor allem Ö3) angewiesen ist.
- Aufgrund der in den Jahren vor 1997 vorgenommenen Budgeteinsparungen im gesamten Bereich des ORF ist es auch im Personalsektor von Ö1 zur Umwandlung von im Angestelltenverhältnis dauernd angestellten Mitarbeitern zu freien Mitarbeitern gekommen. So ist es auch bei der Mitarbeiterin im Besetzungsbüro von Konrad ZOBEL zu einer solchen Umwandlung gekommen. Für neu einzustellende Mitarbeiter gelten die früheren relativ großzügigen Betriebsvereinbarungen nun nicht mehr.
- Während das Gesamtbudgetvolumen für Ö1 in den Jahren bis 1997 gleich geblieben ist,[35] hat sich bei den Landesrundfunkanstalten die Budgetsituation verschlechtert.[36] Dies ist etwa an der Produktionsanzahl von Hörspielen ersichtlich – es wird weniger produziert.
- Eine einzige Hörspielproduktion benötigt 1997 Geldmittel in der Höhe von ca. öS 120.000,- (obwohl Schauspieler, Komponisten und Regisseure in Österreich für geringere Gagen als in Deutschland arbeiten), womit sich diese Radiogattung im Verhältnis zu allen anderen als die teuerste etabliert hat.
- Um die Akzeptanz dieses Programmsenders zu erhöhen, ist eine Werbekampagne für Ö1 mit der Absicht gestartet worden, die Kulturkompetenz des ORF zu betonen. Gleichzeitig sind im Rahmen der besseren Produktpositionierung der Ö1-Club

[34] Laut Gespräch mit Konrad Zobel vom 16. April 1997 im Funkhaus Wien.

[35] Die Statistik der Höfunk-Netto-Programmkosten für Ö 1 für die Jahre 1987 bis 1992 macht diese Aussage deutlich. Darüber hinaus gibt es die Tendenz im Fernsehbereich, grundsätzlich alle Programme mit einer Reichweite unter 100.000 Zuseher in Frage zu stellen und kulturelle Programmteile in den Hörfunk zu verlegen, um hier die Kultursendungen eher auszubauen.
Vgl. Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4. (Anm. 3). S. 189 und Tabelle S. 211.

[36] Die Einsparungen bei den Landesrundfunkanstalten zeigen sich für den literarischen Bereich darin, daß mit dem Jahr 1998 in diesen Anstalten die Produktion von Funkerzählungen (laut einer Aussage von Martin Seiler) eingestellt wird. Diese Tendenz scheint den deutschen Gegebenheiten entgegen zu steuern, wo Lesungen allgemein, aber auch Lesungen im Hörfunk sich großer Beliebtheit erfreuen, so zumindest nach Aussage des Schauspielers Thomas Holtzmann, der von mir im Landesstudio Tirol befragt worden ist.

gegründet (zahlende Mitglieder) und eine Ö1-Zeitung mit mehr als 28.000 Lesern – Titel: geh**Ö1**t – eingeführt worden.

- Zusätzlich hat man im Marketingbereich begonnen, im Rahmen von Merchandising Hörspieltonträger zu verkaufen.

Diese Punkte zeigen schon, daß Ö1 und hier speziell die Literatur- und Hörspielabteilung in einer relativ schlechten Ausgangslage bei Verhandlungen über Geldzuweisungen stehen. Sie werden in Zukunft ihren Standpunkt wohl noch stärker verteidigen müssen, wenngleich der immer aktuelle Hinweis auf den Kulturauftrag des ORF sicher schwerwiegend wirkt. Vor allem im Hinblick auf die ständig steigenden Produktionskosten erscheint es ratsam, den Koproduktionsanteil mit ausländischen deutschsprachigen Hörspielabteilungen deutlich auszuweiten, um so den internationalen Standard beibehalten zu können.[37]

3.1.1.3.5. Reichweiten und Nutzungsdaten von Ö1-Hörern bzw. von Hörspiel-Sendungen

In den beiden Hörspiel-Sendeleisten *Hörspiel-Premiere* (Dienstag, 20.31-21.00, 3 mal im Monat) und *Hörspiel-Repertoire* (jeden Samstag, 14.05-15.00) gibt es anhand der Optima-Analyse – die nach Einschätzung von Konrad ZOBEL eine Unschärfe von ca. 20.000 Personen aufweist[38] – in den Jahren 1988-1996 ca. 5.000-20.000 Zuhörer bei der *Hörspiel-Premiere* und 10.000-40.000 Zuhörer beim *Hörspiel-Repertoire.*

Die Reichweite bei Ö1 beträgt im Jahre 1997 zwischen 5% und 6% (das sind zwischen 350.000 und 400.000 Hörern täglich) der Gesamthörerschaft. An den Abenden werden dagegen in Ö1 zwischen 0,1% und 0,4% an Hörern im Verhältnis zur Gesamthörerzahl in Österreich erreicht. Die Sendereihe *Kunstradio - Radiokunst*, die im Jahre 1997 noch am Donnerstag um 22.17 Uhr begonnen hat, besitzt einen Höreranteil zwischen 0,0% und 0,2%. Beim Sender Ö2 sind am Sonntag-Nachmittag-Termin des Hörspiels (bis April 1995) noch an die 200.000 Hörer gezählt worden, durch die Verlegung auf den Abendtermin (Mai 1995 auf 20 Uhr und 1997 schon teilweise auf 21 Uhr) hat wohl nur noch ein Bruchteil dieser Größenordnung diesen Hörspielen zugehört. Die Aussicht, daß in Zukunft mehr Hörer erreicht werden, besteht nach Konrad ZOBEL nicht, eher jene auf mehr Hörfunkkonkurrenz.

Weitere Aufschlüsse über die Ö1-Hörerschaft zeigen einzelne Studien, die von der Medienforschungsstelle des ORF (Radioforschung: zuständig Frau SVITEK) in Auftrag gegeben worden sind. Für Ö1 (incl. Hörspiel) hat es in den neunziger Jahren (bis 1997) interessante Studien gegeben („n“ bezeichnet die Anzahl der untersuchten Personen):

- Integral Marktforschung „Radioatlas“ 1991; n= 1.095 (davon Ö1-Hörer; n= 129)
- Integral-Studie zum Thema „Literatur und Feature“ im Jänner 1995; n= ca. 700
- Fessel + GFK Institut, „Ö1-Radiotagebuch“ vom 31.12.94 - 29.1.95; n= 300 über 14 Jahre

[37] ZOBEL: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 70.
[38] Laut Gespräch mit Herrn Konrad Zobel vom 16. April 1997 im Funkhaus Wien.

Abb. 3.2 Untersuchungsergebnisse zur Hörerschaft von Ö1[39]

Verhältnis Musik - Sprache	80% der Ö1-Hörer empfinden das Verhältnis Musik/Sprache als richtig. Selbst bei den Klassikfans sind es immer noch 57%. Von den 5,4% Tagesreichweite 1990 („gestern gehört") haben 1,2% nur Journale, 2,2% nur Musik und 2,0% nur Wortsendungen gehört. Das entspricht auch der Idee, keine spezifischen Spartenprogramme einzurichten. 80% der Ö1-Hörer bevorzugen klassische Musik. Nur 20% der am Wort Interessierten wollen keine klassische Musik hören. Klassikhörer (klassische Musik) nutzen das Hörspielangebot doppelt so oft wie Nicht-Klassikhörer.
Programm und Hörerschaft	Das Programm Österreich 1 hat am Vormittag und am frühen Nachmittag ein relativ älteres Publikum. Gegen Abend werden die Hörer immer jünger. Insgesamt kann man sagen, daß vom 24-Stunden-Radioprogramm 85% für die ältere Hörerschaft und 15% für die jüngere Hörerschaft gemacht sind. Zählt man das Radioprogramm ohne Klassiknacht, dann ist das Verhältnis 80% zu 20%.
Verhältnis Ö1-Hörer zur Gesamtbevölkerung	Die Altersstruktur von Ö1-Hörern: unter 40 (25%), zwischen 40 und 60 (31%), über 60 (44%). 42% der Hörer sind berufstätig. Bei der Gesamtbevölkerung sind es 52%. 41% haben Matura oder Hochschulbildung – Gesamtbevölkerung: 16%. 21% haben Universitätsabschluß – Gesamtbevölkerung: 5%. 6,3% sind Schüler und Studenten – Gesamtbevölkerung: 13,3%. 19% haben ein Einkommen über S 30.000,– Geamtbevölkerung: 13,6%. Der Durchschnitts-Ö1-Hörer ist 54 Jahre alt. – Der berufstätige Hörer aber nur 42,3 Jahre. Unter den Morgenhörern sind 43,3% Maturanten und Akademiker. Unter den Abendhörern steigt dieser Anteil auf über 50%. Ö1-Hörer stehen Modetrends reserviert gegenüber, haben aber Interesse an den politischen und kulturellen Diskursen. Ö1-Hörer schätzen die Tageszeitungen 'Die Presse' und 'Der Standard'. Als Konsumtyp ist der Ö1-Mensch marken- und umweltbewußt.
Interessen und Nutzungsmöglichkeiten	Die 12% Hochkulturinteressierten (klassische Musik, Hörspiel, Buch) sind am Gesamtprogramm interessiert und am ehesten zu erreichen, weil sie in-home-orientiert sind. Die sogenannten universalistisch Kulturinteressierten (17% der Ö1-Hörer) würden ein wichtiges Hörerpotential für Wortbeiträge darstellen, sind aber wegen ihrer starken Mobilität (out-door-Orientierung) schwer zu erreichen.
Ideallänge von Ö1-Sendungen	Als Ideallänge sind von Ö1-Hörern für Musiksendungen (ausgenommen Live-Übertragungen) 60 Minuten angegeben worden, bei anspruchsvollen Wortsendungen (darunter fällt ohne Zweifel auch das Hörspiel) hat als Ideallänge 40 Minuten gegolten.
Verhältnis der Tagebuchuntersuchung von 1992 zu 1994/95	Nutzung und Beurteilung des Senders sind erfreulich gut und haben die 1992 durchgeführte Tagebuch-Untersuchung deutlich übertroffen. Die Befragten haben pro Tag im Durchschnitt 141 Minuten 'Österreich 1' gehört (1992 sind es 115). 90% der Sendungen sind mit einer Note von 4.0 und darüber bewertet worden (auf einer Skala von 0 = sehr schlecht und 5 = sehr gut). 1992 sind es 80% gewesen. Von den 138 beurteilten Sendungen haben 10% die hervorragende Note von 4.3 und 4.4, und 35% der Sendungen die Note von 4.1 und 4.2 erhalten.
Würden Sie Hörspiele im Radio hören: (1991)	sehr gerne (12%), gerne (32%), weniger gerne (32%), gar nicht gerne (22%), Keine Angabe (5%). Hier fällt auf, daß - Maturanten und Akademiker die gleiche Bereitschaft zeigen, diese Sendeform zu hören, wie alle anderen, - in den meisten Bundesländern, die Vorstellung, Hörspiele gerne oder sehr gerne zu hören, über 40 % liegt, - vor allem die Hörer von Ö1 und Ö2 Hörspielbereitschaft zeigen.
Interesse von Ö1-Hörern und allen Rundfunk-Hörern für das Hörspiel: (1991)	Ö1-Hörer: Interesse (31%), Rang unter allen Sendungen (Platz 12). Alle Hörer: Interesse (12%), Rang unter allen Sendungen (Platz 31).

[39] Einige statistische Daten (auch in grafischen Übersichten) habe ich vom Medienforschungsinstitut des ORF erhalten. Weitere Daten stammen aus dem Aufsatz von TREIBER (Anm. 14). S. 58-62.

Das Hörspiel (sowohl die *Hörspiel-Premiere* als auch das *Hörspiel-Repertoire*) besitzt bei den Ö1-Hörern eine hohe Akzeptanz. Im Kontext aller Hörer stößt es allerdings schon auf weniger Anerkennung. Den Wortproduktionen, die im Programmschema von Ö1-Sendungen die Phase der Spannung einleiten, werden deshalb auch immer musikalische Entspannungsphasen zwischen geschalten. Die ideale Zeitlänge, die ein solches Hörspiel nach den Vorstellungen der Hörer haben darf (Angabe: 40 Minuten), wird bei den meisten Produktionen schon annähernd erreicht. Vor allem mit folgenden Problemen hat das Hörspiel in Ö1 zu kämpfen: a) die Altersschichtung und b) die Lebensgewohnheiten der Hörer. Während das vorwiegend nicht mehr ganz junge Publikum bis in die frühen Nachmittage den Ö1-Programmen lauscht, ist gerade die jüngere Hörerschicht, die am Abend angesprochen werden sollte, gleichzeitig diejenige, die vielen anderen Interessen (die universalistischen Kulturinteressierten, aber auch die Schüler und Studenten fallen hier hinein)[40] zumeist außer Haus nachgeht. Aber selbst wenn man im Hause weilt, ist die Medienkonkurrenz gerade für diese Personen schon durch das Fernsehen gegeben. So läuft am Dienstag -Termin des Hörspiels zur gleichen Zeit im Fernsehprogramm des ORF die Serie *Universum* (eine Serie, die über die größten Einschaltziffern im Fernsehbereich verfügt) und am Samstagnachmittag zugleich mit der Hörspielaussendung der „Nostalgische Film“. Es ist anzunehmen, daß hier ein ähnliches Publikumsegment angesprochen wird.[41] In der Hörspiel-Programmplanung hat man (möglicherweise) auf diese Entwicklung schon früher reagiert und den einzelnen Aussendungen folgende Überlegungen im Hinblick auf die Hörerschaft mitgegeben (Stand: 1997):[42]

Abb. 3.3 Unterschiedliche Programmplanung bei einzelnen Hörspiel-Sendeleisten

Hörspielstudio (Dienstag 20.31)	hier werden Hörspiele als innovative Radioliteratur plaziert und Hörer gesucht, die keine ästhetischen Einschränkungen haben
Hörspielgalerie (Samstag 14.00)	hier wird Hörspiel-Unterhaltung mit literarischem Niveau für ein eher traditionelles, ästhetisch-konservatives Publikum gebracht
Kunstradio- Radiokunst (Donnerstag 22.17)	hier werden künstlerische Projekte zur Gegenwart und Zukunft des Radios für ästhetisch offene Hörer gesendet
Literaturstudio (Sommermonate Donnerstag 22.17)	hier werden literarische Stücke mit experimentellem und radiophonem Charakter bzw. Hörspiele aus den Landesstudios für Hörer ohne ästhetische Einschränkungen gebracht
Literatur am Sonntag (Sonntag 20.05 / Ö2)	hier werden populäre Hörspiele für Hörer gesendet, welche eine niveauvolle Unterhaltung haben wollen

[40] Saxer/Langenbucher/Fritz haben eine sehr guten Überblick über die Komplexe Kommunikationsverhalten und Medien gebracht. In ihrem Buch verbinden sie mehrere Formen der Mediensozialisation, der Persönlichkeitstypen sowie Interessen und Freizeitgewohnheiten miteinander. Eine diese Themen zusammenfassende Übersicht klärt diese Zusammenhänge auf. Vgl. SAXER, Ulrich/ LANGENBUCHER, Wolfgang/FRITZ, Angela: Kommunikationsverhalten und Medien. Lesen in der modernen Gesellschaft. Eine Studie der Bertelsmann Stiftung. Verlag Bertelsmann Stiftung. Gütersloh, 1989. S. 232ff.

[41] Vgl. dazu WEISS, Hilde: Sprich, damit ich sehen kann. Das Hörspiel, ein Abenteuerurlaub für Fantasiebegabte. Aus: Wiener Zeitung vom Freitag, dem 22. Feber 1991. S. 4.

[42] Vgl. ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 9. Vgl. auch KLETTENHAMMER (Anm. 9). S. 530.

3.1.1.4. Die Situation für die Hörspiel-Handelnden beim ORF

In diesem Abschnitt beschäftige ich mich mit den zuvor nicht genannten Produzenten und mit den Produktionsvoraussetzungen sowie mit den Verarbeitern/der Verarbeitung von Hörspielen.

3.1.1.4.1. Die Produktionsstellen

Alle von mir untersuchten Hörspiele sind in österreichischen Studios produziert worden. Vieles würde nun dafür sprechen, daß man diese Hörspiele als speziell österreichische bezeichnet: Der Produktionsstandort, die Auftragsvergabe durch den ORF, sämtliche zur Verfügung gestellten Manuskripte stammen von Österreichern. Manches könnte auch dagegen sprechen. Einige der Produzenten (Schauspieler, Regisseurin Katharina Elke WEIß) stammen nicht aus Österreich, obgleich die meisten davon derzeit in Österreich leben. Vielleicht könnte man mit Bezug auf die beiden Autoren und die Autorin im Sinne von Klaus AMANN oder Albert BERGER[43] von einer österreichischen Literatur sprechen, für die untersuchten Hörspielproduktionen ist eine solche Feststellung jedoch wenig sinnvoll,[44] gerade weil der Autor einer Hörspielproduktion selbst ein ambivalentes Verhältnis zum Österreicher-Sein besitzt.[45] Ich spreche

---

[43] Vgl. AMANN, Klaus: ich ich sein wer sein? Zum Begriff der 'Österreichischen Literatur'. AUS: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo, 1990. IVG Begegnung mit den 'Fremden'–Grenzen–Traditionen–Vergleichen. Band 9: Erfahrungen und imaginierte Fremde. Iudicum Verlag. München, 1991. S. 139f.
„Was immer man an inhaltlichen oder formalen, an historischen oder soziologischen Besonderheiten an der Literatur aus Österreich zu erkennen glaubte, es wurde umgedeutet zu einem nationalen Wesenszug. Dahinter steht die Angst vor der Provinzialisierung, die Angst vor dem Übersehenwerden und, als Gegenstrategie, die forcierte Anstrengung, wahrgenommen zu werden, das Eigene besser oder überhaupt zur Geltung zu bringen: ästhetisch, ökonomisch und politisch. Dieses Konzept bewährte sich in Perioden der 'Anschluß'- und der Verschmelzungseuphorie ebenso wie in den Phasen des gesteigerten Abgrenzungsbedürfnisses."
Vgl. auch BERGER, Albert: Österreichische Literatur - ein Begriff mit historischem Gepäck. IN: IDE Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 13. Jg./Heft 2/1989. VWGÖ-Verlag. Wien, 1989. S. 16-22.
Vgl. ebenso MELZER, Gerhard: Heimkehr mit Hindernissen. Streifzüge durchs tiefe Österreich. AUS: text und kritik. Sonderband herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 299. „Spätestens seit Aloys Blumauer (1755-1798) wollte die Literatur aus Österreich auch eine österreichische Literatur sein, und das heißt: Indem sie sich über ihre eigene Identität den Kopf zerbrach, fragte sie immer auch nach der Identität Österreichs."

[44] Vgl. SCHWITZKE, Heinz: Kann man's einfach totschweigen? Zu Roland Hegers Monographie „Das österreichische Hörspiel". IN: Kirche und Rundfunk. Nr. 19 vom 8. März 1978. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1978. S. 1-3. Die Kritik an Heger richtet sich nicht zu unrecht auf eine schon in der Einleitung seines Buches (S.11) vorgenommene Wendung: „Im übrigen behandelt der Band ausschließlich das österreichische Hörspiel, ohne Rücksicht darauf, an welcher Rundfunkanstalt es gesendet wurde." Die Kritik von Schwitzke weist gerade auf diesen Umstand hin, daß zum Hörspielschaffen mehr als ein vorgelegtes Manuskript notwendig sei.
Vgl. auch HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977.

[45] Vgl. SCHROTT, Raoul: Ins fremde Österreich. IN: Literatur und Kritik. September 1995. Otto Müller Verlag. Salzburg, 1995. S. 23-26.

daher ganz allgemein von deutschsprachigen Hörspielen, obwohl die einzelnen Hörspiele vollständig in österreichischen Studios produziert worden sind.

Zum allgemeinen Stand der Hörspielstudios in Österreich im Jahre 1997:[46]

- Für all jene Hörspiele, die für Ö1 produziert werden, gibt es sogenannte Schwerpunktstudios in Wien (Hörfunkintendanz), in Salzburg (bis 1996) und der Steiermark. Das Gros des Produktionsvolumens wird in der Hörfunkintendanz realisiert. Für wenige in anderen Bundesländern für Ö1 produzierte Hörspiele stehen meist analoge Studios zur Verfügung, in denen mitunter nur eine Person für Dramaturgie, Regie und Tontechnik zuständig ist.
- In Wien – hier sind zwei Hörspielproduktionen von mir untersucht worden – gibt es drei digitale Studios (digital im Sinne von Tonbearbeitung aber nicht von Tonaufnahme), jedoch nur eines davon (Studio RT4) wird für die Produktion von Hörspielen herangezogen. Das zweite Studio (Studio RT3) wird vor allem für Musikaufnahmen eingesetzt. Im Jahre 1997 ist ein weiteres digitales Studio fertiggestellt worden, welches vermehrt für Musikaufnahmen genützt werden soll. Das Hörspielstudio (Studio RT4), in dem hauptsächlich für den Sender Ö1 und vereinzelt auch für Ö2 Hörspiele produziert werden, besitzt neben dem eigentlichen Regieraum sechs unterschiedliche Räume und Platzanordnungen, die in der Größe und im Klangverhalten variieren. Daneben gibt es noch die Möglichkeit, vom Studio aus Außenaufnahmen (außerhalb dieser Räume) zu steuern. Als Problem dieses Studios zeigt sich dessen Alter (13 Jahre, Stand: 1998), und zwar deshalb da auf Seiten der Erzeugerfirma nur für 10 Jahre die Verpflichtung für Aufbewahrung von Ersatzteilen besteht. Ein anderes Problem ergibt sich bei dem vor allem für Sprachaufnahmen verwendeten Studioraum, da es mit diesem bei Entfernungen ab einem Meter bereits Schwierigkeiten bei der Sprachaufnahme gibt. Deshalb arbeiten die Tontechniker in diesem Raum oft mit Filtern. Gemischt (Verteilung der Räume, Richtungen, Hall etc.) werden die Hörspiele direkt vom Schaltpult aus.
- In diesem digitalen Hörspielstudio (Studio RT4) arbeiten immer wieder verschiedene Teams miteinander. Im Jahre 1997 hat es drei Tontechnik-Teams gegeben (das sind zwei Tonmeister, eine Tonmeisterin und zwei Produktionstechnikerinnen. Die Tonmeisterin wird als Produktionstechnikerin eingestuft). In unregelmäßigen Intervallen arbeiten sechs Regisseure, wobei zwei davon mehrere Hörspiele im Jahr betreuen und die restlichen vier lediglich ein bis zwei Produktionen pro Jahr übernehmen. Zusätzlich kommt bei Hörspielproduktionen ein Regieassistent zum Einsatz. In den beiden letztgenannten Berufsgruppen arbeiten hauptsächlich freie Mitarbeiter. Die Möglichkeit einer dauerhaften Anstellung besitzen dagegen nur die Tontechniker.
- Auch das Landesstudio Innsbruck – hier ist eine Hörspielproduktion von mir untersucht worden – verfügt im Jahre 1997 für die Hörspielherstellung über einen digitalen Schnittplatz und ein digitales Mehrspurenprogramm (Software: Pro Tools und Sound

---

[46] Die Daten habe ich von Gerhard Wieser, Tonmeister in der Hörfunkintendanz in Wien, und Konrad Zobel, Leiter der Abteilung Literatur und Hörspiel in Wien, erhalten.

Designer).[47] Diese Ausrüstung ist zunächst auf Kosten des Tontechnikers Bernhard Triendl und einer weiteren Person angekauft worden, bevor diese Geräte das Landesstudio Tirol übernommen hat. Für die Tonaufnahme steht ein Aufnahmeraum zur Verfügung bzw. besteht auch hier die Möglichkeit, Außenaufnahmen vom Studio aus zu steuern. Probleme gibt es bei diesem Aufnahmeraum vor allem wegen des (auch durch die Klimaanlage) erzeugten Rauschens, welches die Tontechnik unterdrücken muß. Hörspiele werden vor allem für den Sender Ö2 gestaltet, es gibt aber immer wieder Produktionen für Ö1. Zusätzlich werden eigene Hörspiel-CD's (Reihe: Literatur im Studio) hergestellt. Zudem werden Originalton-Hörspiele außerhalb des Studios im Raum Tirol aufgenommen und dann im Studio fertiggestellt. Noch eine Besonderheit gibt es im Landesstudio Tirol: Man hat in den letzten Jahren wieder begonnen, Live-Hörspiele – jedes Mal direkt vor dem anwesenden Publikum – zu produzieren.
Für die Herstellung einzelner Produktionen hat bis 1997 immer das gleiche Team zur Verfügung gestanden: der Tontechniker Bernhard TRIENDL und der Regisseur (der gleichzeitig auch Dramaturg und Leiter dieser Abteilung ist) Martin SEILER. Im Laufe der von mir beobachteten Produktion hat Bernhard TRIENDL (aufgrund geringer Zukunftsaussichten als Tontechniker) zur Marketing-Abteilung gewechselt – das ist eine nicht zu unterschätzende Erschwernis, wenn man weiß, wie wichtig die Erfahrung bei den einzelnen Tontechnikern ist.

Ausbildung zum Tonmeister:[48]

Die Ausbildung zum Tonmeister wird bis 1997 vom und im ORF selbst durchgeführt, da es an den Universitäten in Österreich kein Vollstudium dafür gegeben hat. Nur in Deutschland hat zu dieser Zeit eine spezielle universitäre Ausbildungsmöglichkeit zum Tonmeister bestanden.

Martin SEILER:

Nachdem ich zum Literaturvermittler für Ö1, Konrad ZOBEL, schon einiges gesagt habe, sollen nun ein Paar Punkte zu Martin Seiler, dem Leiter der Abteilung Literatur und Hörspiel im ORF-Landesstudio Tirol, dessen Situation und Einstellung zum Hörspiel erläutern: Martin SEILER, der im Jahre 1991 diese Abteilung übernommen hat, legt besonderen Wert auf die Produktion zeitgenössischer Tiroler Autoren. „1992 öffnete er mit der Veranstaltungsreihe 'Literatur im Studio', die dankenswerterweise von der Hypo-Bank Tirol gesponsert wird und im Schnitt fünfmal im Jahr stattfinden kann, den Rundfunk nicht nur für Autorinnen und Autoren, sondern auch für Literaturinteressierte."[49] Alle in dieser Reihe produzierten Hörspiele werden in einer der nachfolgenden „Wort für Wort"-Sendung ausgestrahlt. Der umtriebige und als Regisseur auf mich aufmerksam und kooperativ wirkende Literaturchef, der autorbezogene Hörspiele

[47] Die Daten habe ich von Bernhard Triendl, dem Tontechniker in Innsbruck erhalten.
[48] Laut Aussage von Gerhard Wieser, Tonmeister in der Hörfunkintendanz in Wien.
[49] Zit. nach KLETTENHAMMER (Anm. 9). S. 533.

forciert, unternimmt öffentlichkeitswirksame Anstrengungen)[50] die nicht nur auf lokaler Ebene dem Hörspiel gut tun würden. Aber auch er hat nicht verhindern können, daß die Funkerzählung ab dem Jahre 1998 im Studio Tirol nicht mehr produziert wird. Von den Autoren wünscht er sich vor allem ein medial-ästhetisches Empfinden für das Medium Hörfunk und vom Hörspielprodukt, daß es auch unterhaltend ist, damit die „Ohren Augen machen".[51]

3.1.1.4.2. Die Autoren und das Hörspiel

Die allgemeine Situation der Autoren in Österreich hat sich in den letzten Jahren/ Jahrzehnten nicht verändert. „Zusammenfassend läßt sich feststellen: die Einkommensverhältnisse der jungen Autoren sind schlecht, die der erfolgreichen Autoren mäßig und die finanzielle Lage fast aller alten Autoren katastrophal" (Hans PROKOP in einer Untersuchung über die Autoren in Österreich im Jahre 1974).[52] Auch Anfang der achtziger Jahre ist von Peter MARGINTER zur Situation österreichischer Autoren ähnliches angesprochen worden, indem er darauf verweist, daß es von den ca. 2000 Schriftstellern in Österreich nur ca. 150 gäbe, die ihre Literaturarbeit als Hauptberuf ansehen. Für den Rest bleibt diese Tätigkeit ein Nebenberuf.[53] Auch Gerhard RUISS schlägt 1993 in diese Kerbe als er zur wirtschaftlichen und sozialen Lage österreichischer Autoren Stellung nimmt.[54] Weder der Umstand noch die Art der Klage sind in allen Fällen völlig neu.[55]

Über die allgemeine Situation der Autoren in Österreich zu lamentieren oder zu diskutieren, ist hier nicht Aufgabe, hinweisen möchte ich hingegen auf die Besonderheit, daß es trotz des finanziellen Anreizes, die Hörspiele für Autoren besitzen, noch immer eine relativ kleine Gruppe von Autoren ist,[56] welche die Möglichkeit des künstlerischen Hörspielgestaltens wahrnehmen. Zu fragen bleibt, ob sie es auch wahrnehmen können. Denn auch beim Hörspiel gilt, was allgemein für die Literatur steht: wer bereits eine

---

[50] Eine solche öffentlichkeitswirksame Anstrengung hat im Dezember 1997 das Landesstudio Kärnten unternommen, das in großflächigen Plakaten ihre große Hörspielproduktion angekündigt hat.

[51] Laut Interview mit Martin Seiler vom 6. Oktober 1997 im Landesstudio Tirol, Stadt Innsbruck.

[52] Zit. nach PROKOP, Hans F.: Österreichisches Literaturhandbuch. Jugend und Volk. Wien, München, 1974. S. 13.

[53] Vgl. MARGINTER, Peter: Zur Situation des österreichischen Schriftstellers. AUS: ZEMAN, Herbert (Hg.): Studien zur Österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart. (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 14-1982). Rodopi Verlag. Amsterdam, 1982. S. 321 und S. 326.

[54] RUISS, Gerhard: Ohne Rücksicht auf Erfolg. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage österreichischer Autoren. IN: IDE. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 17. Jg., Heft 2/1993 (Neue Folge). Österreichischer Studienverlag. Innsbruck, 1993. S. 45-60.

[55] Vgl. PROKOP (Anm. 52). S. 13. „Die Gründe (für diesen Umstand, KL) scheinen tief zu liegen: Mystifizierung und Selbstmystifizierung des Dichters seit Jahrhunderten und ebenso lange reale Hilflosigkeit materieller, politischer und sozialer Art haben den Schriftsteller im deutschen Sprachraum der gesellschaftlichen Entwicklung entfremdet."

[56] HIESEL, Franz: Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger: Das österreichische Hörspiel. AUS: THOMSEN, Christian/SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 142.

Talentprobe abgelegt hat, die auch anerkannt worden ist, hat eine Chance auf Veröffentlichung.[57] Ein Rückblick auf die Hörspielproduktionen für das Programm Ö1 zeigt, daß in den Jahren von 1995-1997 sehr oft die im deutschsprachigen oder im regionalen Raum bekannten lebenden Autoren zum Zuge gekommen sind. Als Autor, noch dazu als junger Autor und noch mehr als junger Hörspielautor ist es also schwierig – einmal abgesehen von den Initiativen von Martin SEILER in Innsbruck – zum Hörspielproduzenten zu werden. Sicherlich sind die Ursachen dieser geringen Beachtung zu einem Großteil auf die Autoren selbst zurück zu führen, denn nicht umsonst verweist Konrad ZOBEL als Leiter der Abteilung Literatur- und Hörspiel in der Hörfunkintendanz darauf, daß ihm natürlich Texte lieber sind, die sich spezifisch mit der Möglichkeit dieses Mediums auseinandersetzen, was die Autoren aber oft verabsäumen.[58] Diese zuletzt genannte Aussage ist ebenfalls nicht neu, denn bei der am 15. November 1975 stattgefundenen Grazer Autorenversammlung zum Thema „Neues Hörspiel" in Wien, bei der auch drei Redakteure aus Deutschland (NDR, Hessischer Rundfunk und Radio Bremen) anwesend gewesen sind, haben von den 200 Mitgliedern der Autorengemeinschaft nur 20, und hier bereits bekannte Autoren teilgenommen.[59] Ähnliches kann ich selbst von der Internationalen Hörspieltagung 1997 in Rust berichten: bis auf wenige neu dazugekommene Personen und dabei nur vereinzelt Autoren, hat es ausschließlich langjährige Besucher gegeben. Das Selbstverständnis der Autoren und deren Produktionspraxis von Hörspielen scheinen noch immer am verschrifteten Text zu kleben.[60] Auch heute agiert zumeist noch immer der isoliert operierende Einzelkünstler und nicht der an der Produktion mitgestaltende Teilhaber. Dieser Zustand hat sich weder mit dem Einzug des schon vor längerer Zeit installierten Neuen Hörspiels noch in den letzten Jahren wesentlich verändert[61]. Lediglich in der 1987 neu eingerichteten Sendeschiene „Kunstradio-Radiokunst" ist es offensichtlich notwendig geworden, daß Künstler

---

[57] Konrad Zobel, der Leiter der Literatur- und Hörspielabteilung in der Hörfunkintendanz, hat bei meinem Interview vom 13. Juni 1995 darauf verwiesen, daß in ganz Österreich jährlich mehrere hundert Hörspielmanuskripte hereinkommen (70 % davon sind Originalhörspieltexte, der Rest z.B. Theaterstücke oder Prosavorlagen), daß man aber gleichzeitig versucht, „an Autoren heranzutreten, die sich zwar in den meisten Fällen schon auf anderen literarischen Gebieten einen Namen oder zumindest Talentproben abgeliefert haben, die sich aber noch nicht mit dem Hörspiel befaßt haben."

[58] Vgl. im Anhang zum Empirischen Teil, das von mir mit Konrad Zobel geführte Interview vom 13. Juni 1995.

[59] Vgl. DUMREICHER, Heidi: Akademische Legitimation statt lebendiger Kunst. Die Grazer Autorenversammlung tagte in Wien zum Thema „Neues Hörspiel". IN: Kirche und Rundfunk, Nr. 83, vom 15. November 1975. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1975. S. 1.

[60] Zit. nach BEETZ, Manfred/ ANTOS, Gerd: Die nachgespielte Partie. Vorschläge zu einer Theorie der literarischen Produktion. AUS: FINKE, Peter/SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): Analytische Literaturwissenschaft. Friedrich Vieweg & Sohn. Braunschweig/Wiesbaden, 1984. S. 96. Die Autoren haben zum Thema Vorstellung von Autorenschaft und Produktionspraxis gemeint: „In jedem Fall wäre zu unterscheiden zwischen dem Selbstverständnis der Autoren und ihrer Produktionspraxis."

[61] Vgl. SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 40.
Vgl. dazu auch SCHWENGER, Hannes: Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung. Metzler. Stuttgart, 1979. (Sammlung Metzler, M 183: Abt. D. Literaturgeschichte). S. 59.

ihre Werke zur Gänze selbst verfertigen bzw. im Studio mit betreuen. Ein Trend, der sich auch bei denjenigen freien Produzenten zeigt, die überwiegend Geräusch- und Klangkompositionen erarbeiten oder Originalton-Hörspiele verfassen, und damit auf von Schauspielern interpretierte Texte weitgehend verzichten.[62]

Die Studioarbeit zweier Autoren (Elfriede CZURDA und Raoul SCHROTT) bei den von mir untersuchten Hörspielproduktionen kann somit als Ausnahme und nicht als Regel gelten. Im folgenden beziehe ich mich auf den Autor Raoul SCHROTT. Ich habe nur ihn für diesen Teil der Untersuchung berücksichtigt, weil ich beispielhaft den Aspekt der Autorenschaft in der Untersuchung berücksichtigen will. Auf ihn und nicht auf die anderen Personen konzentriere ich mich deshalb, weil gerade er in den letzten Jahren neben anderen Preisen auch mit einem Preis für das beste Hörspiel in Deutschland, das im Bayerischen Rundfunk produziert worden ist, ausgezeichnet und in einem Zeitungsartikel als einer jener innovativen Künstler auf dem Hörspielsektor bezeichnet worden ist, die dem „verschnarchten Hörspiel wieder Leben eingehaucht“[63] haben.

3.1.1.4.3. Zur Person des Autors Raoul SCHROTT:

Der mit österreichischem Paß[64] reisende aber multikulturelle und multinationale Schriftsteller (diese Bezeichnung „Schriftsteller“ findet SCHROTT noch am neutralsten, wenngleich er immer als Berufsbezeichnung „Lektor“ angibt) ist derzeit sicherlich einer der wenigen jüngeren Autoren, die von ihren Einnahmen aus schriftstellerischen und damit verbundenen Tätigkeiten (z.B. Vorlesungen an den Universitäten) leben können. Diese Tatsache verwundert umso mehr, wenn man seine 1993 getroffene Aussage heranzieht: „Ich weiß nur, ich will nicht von Literatur leben.“[65]

In den vielen Interviews, die mit dem Autor geführt worden sind, in den Zeitungs- aber auch Zeitschriftenartikeln über den Autor, aber auch in eigenen Arbeiten hat Raoul SCHROTT seine Vorstellungen zum eigenen Schaffen bekundet.[66] Hier nun einige seiner Ideen bzw. Handlungsstrategien, die ich im Zusammenhang mit dem vom mir mit ihm geführten Interview pointiert formuliert habe:[67]

---

[62] Als Beispiel sei hier nur der deutsche Künstler A.J. Weigoni – mit dem ich in Rust bekannt geworden bin – angeführt, der die Momente (Geräusch- und Klangkompositionen und Texte von Schauspielern) in seinen Hörspielarbeiten in Zusammenarbeit mit befreundeten Künstlerkollegen gemeinsam verarbeitet.

[63] Zit. nach SESSNER: Artikel in der Süddeutsche Zeitung, München. Vom 20/21. April 1996. S. 23.

[64] Vgl. SCHROTT: Ins fremde Österreich. (Anm. 45). S. 23-26.

[65] Zit. nach einem Interview, das Angelika Griebner mit Raoul Schrott im Jahre 1993 geführt hat: IN: Junge Welt. Berlin. 2.6.1993. Ohne Seitenangabe.

[66] Die Zusammenstellung der Zeitungsartikel erfolgt am Ende des Literaturverzeichnisses unter der Überschrift: Zeitungsartikel, Interviews, Rezensionen zu Raoul Schrotts Leben und Wirken.

[67] Vgl. BEETZ/ANTOS (Anm. 60). S. 100f.
Die Autoren Beetz/Antos gehen davon aus, daß für die Untersuchung der literarischen Produktionspraxis mehrere Materialien zum Schaffensprozeß des Autors Auskunft geben können:
1. literarische Dokumente aus dem Produktionsprozeß (poetisches Werkmaterial laut Edition und Literaturwissenschaft)
2. Meta-Literatur der Autoren zur Produktion (Poetologische Reflexion)

a) Zurück zu den Quellen der Poesie (Zu den abgelegenen Winkeln der Weltliteratur und zu jenen Dichtern und Dichterinnen, die neue Formen der Dichtung entdeckt haben. Sehen, daß Poesie auch für das Leben wichtig gewesen ist. Poesie hat sehr viel mit Musik und Rhythmus zu tun[68]. Poesie ist auch eine Art von Erkenntnisinstrument, ist analogisches Denken, das über Bilder und Musik, also vorsprachlich funktioniert)

b) Erinnerung an die Dichtung von Sprachminderheiten, die noch Tendenzen zur ursprünglichen Funktion von Dichtung haben (Suche in Südfrankreich: das Okzitanische, Bretonische, Baskische, Korsische. Alles Unbekannte ist spannend)

c) Gegen die Sackgassen der Postmoderne, der Dekonstruktionsformen, der Sprachspielerei (Die postmoderne Literatur besitzt weder Handwerk noch eine besondere Musikalität oder Bildlichkeit – Dinge, die maßgeblich sind. Postmoderne Dichtung sucht „Reiz, Effekt für jeden Preis; Originalität eines Werbeslogans statt Auseinandersetzung zwischen Realismus und Form, die noch immer die interessanteste Spielregel der Kunst war.“[69])

d) Verbindung von universitärem Wissen und poetischem Handeln im gelehrten Dichter (poeta ductus)

e) Vom Beginn der ersten Stufe (Reisen, Ideen) bis zur Endfertigung (Schriftbild, Fotos, Papier, Layout, Aufbau) ist es sinnvoll, die Entstehung des Werkes gestaltend mit zu begleiten

f) Jede Gattung hat andere Erfordernisse und Gesetze, die Motivation oder der Impuls bleiben jedoch gleich

---

Zu 1: a) Manuskripte, Typoskripte, Vorstufen, Rohfassungen b) Literaturwissenschaftliche und editorische Rekonstruktionen der Werkgeschichte c) Fragmente und Abbrüche d) Rekonstruktionsversuche von Literaturwissenschaftern – diesen Punkt habe ich bei 3.1.2. nachzugehen versucht.

Zu 2. a) Werkstattberichte von Autoren, autobiographische Deutungen b) Zusammenhängende Selbstinterpretationen von Autoren c) Werkstattgespräche, Interviews, Umfragen, Briefe, in denen Autoren zur eigenen Produktion Stellung beziehen, Arbeitstechniken ansprechen, handwerkliche Probleme erörtern d) didaktische Projekte der Schriftsteller, die dem Verständnis und der Diskussion der Probleme des literarischen Schreibens dienen: der Autor als Lehrender e) „Ars poetica“ poetische Reflexion des Autors über das Handwerk des Schreibens f) Autothematisierte Dichtung, die Kunstgriffe bloßlegt und eigene Hervorbringung offenlegt/reflektiert g) Paradigmatische Genese eines Werkes – die meisten der hier angeführten Punkte sind in den von mir bezeichneten Ideen bzw. Handlungsstrategien eingearbeitet worden.

[68] Der Gedanke einer Verbindung zwischen Musik und Dichtung hat sich eigentlich bis zu unseren Tagen gehalten (z.B. Liedermacher). Einen besonderen Stellenwert hat diese Verbindung im Mittelalter gehabt. Vgl. GLASER, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 1: Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit. Höfische und andere Literatur (Hg. von Ursula LIEBERTZ-GRÜN). Rowohlt Taschenbücher Verlag. Reinbeck bei Hamburg. 1988.
Die beiden Artikel in diesem Band (KLOHN, Rüdiger: Kulturgeschichtliche Bedingungen. 29-45 und MÜLLER, Ulrich: Musik und Literatur. 158-163) geben z.B. über die Verbindung von Musik und Literatur im Mittelalter Auskunft.

[69] SCHROTT, Raoul: Spielregeln der Kunst. Die scheinheilige Rhetorik der dritten Person. IN: Parnass. Jänner/ Februar 1991. Heft 1. Wiener Verlag. Wien, 1991. S. 100. Hier gibt Schrott nicht nur seine Meinung zur Postmoderne, sondern auch zur Situation der österreichischen Literaten und Literatur in Österreich ab.

g) Für Übersetzungen werden Seelenverwandte gesucht

h) Die Erfahrungen kommen vom Fahren (Reisen bedeutet ein Verschieben des Standpunktes. Zuerst zum Leben aufstehen, bevor man sich zum Schreiben hinsetzt)

i) Gegensätze vereinen versuchen, ohne sie aufzuheben. Literatur braucht das Mehrdeutige

j) Verweigerung von politischer Literatur

k) „Literatur ist eine Frage von Egozentrismus, nicht von Egoismus. Das eine schließt Teilen-Können ein, das andere aus."[70]

Raoul SCHROTT – das sollte mit dieser Übersicht deutlich geworden sein – hat nicht nur in seinem Leben (er ist übrigens schon in Jugendjahren zum Lesen von Literatur angeregt worden) ungewöhnliche Lebenspfade beschritten, dies hat sich auch in seiner Literatur fortgesetzt, die so wenig gemein mit gegenwärtiger postmoderner Literaturpraxis hat. SCHROTT sieht sich in erster Linie als Lyriker („Ein Gedicht gelingt erst, wenn Intellekt und Emotion synchron gehen und korrespondieren."[71]). Weitere literarische Interessensfelder hat er durch die an die IG Autoren vorgelegten Unterlage zu seinen literarischen Schwerpunkten offengelegt. Hier gibt er folgende Gebiete an: Lyrik/Aphorismus, Kurzprosa/Texte, Erzählung, Roman, Stück/Drama, Hörspiel/Feature, Essay/Aufsatz, Übersetzung. Die Felder Herausgeber, Übersetzer und Hörspiele bieten ihm, wie er selbst in einem Interview gesagt hat, eine finanzielle Basis.[72]

Gerade bei meiner Beobachtung des von ihm mit produzierten Hörspiels, das nach Aussage SCHROTT's als Basis den ersten original dafür geschriebenen Hörspieltext hat, ist klar geworden, daß er die meisten der oben genannten Vorstellungen mit einbezieht: Das Stück handelt von den für die Entstehung der Dichtung maßgeblichen Musen und der Hippokrene (a und d). Die Auseinandersetzung mit der Poesie findet in der geschichtlichen Aufarbeitung des Mythos über die Entstehung der Dichtung ihre sprachliche (erzählerische und lyrische) Form (d). Schrott stellt sich als gelehrter Dichter vor, der diesen Mythos erfragt (d). Vom Beginn bis zur Endfertigung des Aussendungsproduktes Hörspiel begleitet er die Entstehung dieses Werkes (e). Indem er erstmals einen eigenen Hörspieltext schreibt, geht er auf die Eigengesetzlichkeiten dieses Mediums ein, auf die tonalen Formen, die er sowohl im Sprachlichen als auch Musikalischen mit gestaltet (a und f). Für dieses Hörspiel hat er vor Ort recherchiert (h). Im Hörspiel tauchen mehrere Erzählebenen auf, die sich beim Thema und der Erzählzeit überschneiden und dabei mehrdeutig bleiben (z.B. Wer wurde vergewaltigt oder wurde wer vergewaltigt?) (i). In der Produktionsphase des Hörspiels zeigt SCHROTT deutlich seine

[70] Vgl. Anmerkung 65.

[71] SCHROTT, Raoul: Kein Sprung in die Sprache. IN: Die Presse, Wien. 22/23. Juli 1995. Beilage Spektrum. S. 7. Schrott gibt hier seine Vorstellungen zur Lyrik bekannt und versucht damit auch eine poetologische Diskussion zum Thema Poesie zu entfachen.

[72] OHRLINGER, Herbert: Wohin Sie mich trägt. Interview mit Raoul Schrott. IN: Die Presse, Wien. 30. März 1996. Beilage Spectrum. S. 30.

Kooperationsbereitschaft (sein Teilen-Können) mit den anderen Personen, er versucht aber dennoch von der Idee seines Themas nicht abzuweichen (j). Nicht zuletzt bedeutet die Produktion dieses Hörspiels für ihn, wie er im Interview mit mir betont, die Möglichkeit einer gesicherten Einnahmequelle. Bezogen auf diese Momente kann Raoul SCHROTT bei dieser Hörspielproduktion viele seiner Handlungsstrategien und seiner poetischen Vorstellungen verwirklichen und nebenbei sein Vergnügen mit einer finanziellen Sicherheit verbinden.

3.1.1.4.4. Die Hörspiel-Verarbeitung

Raoul SCHROTT, der (für meinen Geschmack zurecht) hochgelobte Autor,[73] gehört zu den wenigen, die nicht nur Hörspiele mit produzieren sondern auch in dieser Funktion rezensiert worden sind, und zwar einmal in den Zeitschriften der jeweiligen Rundfunkanstalt und das andere Mal in Tageszeitungen.[74]

Der Stellenwert, den das Hörspiel in der österreichischen Kulturkritik besitzt, ist dagegen in den letzten zwei Jahrzehnten gering geblieben. Ständige Rezensionen zu Hörspielaussendungen gibt es in österreichischen Zeitungen nicht, obwohl seitens der Hörfunkintendanz versucht worden ist, österreichische Tageszeitungen für das Hörspiel zu interessieren. „Wir haben es immer wieder versucht, und manche Zeitungen sind kurzfristig da mitgegangen, aber grundsätzlich muß man sagen, daß es sehr schwierig ist, für das Hörspiel eine Kritik im publizistischen Raum zu finden." Dennoch behandeln laut eigener Angabe (1991) einige Presseorgane Hörspiele in ihren Druckwerken:[75] Tiroler Tageszeitung (Unabhängiges Tiroler Volksblatt), Die Furche (Österreichische Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Kultur und Religion). In diesen Zeitungen gibt es allerdings nur vereinzelt Bezugnahmen auf Hörspielaussendungen, eher behandeln die erscheinenden Rezensionen vornehmlich den Autor. Andererseits gibt es aber laufende Informationen über Produktionen im Radio über rundfunkinterne Publikationen wie *Radio - Literatur - Feature* (Monatsübersicht, ORF-Zentrum Wien, Würzburggasse 30,

---

[73] Dieses Kritikbeispiel versucht den Umstand dieser positiven Kritiken zu erfragen:
„Ist uns in Raoul Schrott endlich das Wunderkind der neunziger Jahre erwachsen, das einer blassen Gegenwartsliteratur wieder Farbe gibt? Oder ist im Gegenteil Skepsis geboten, wenn der routiniert Quartett spielende Literaturbetrieb unisono Lobeshymnen auf den so gelehrten wie genialen jungen Schriftsteller anstimmt?"
Zit. nach PIONTEK, Peter: Ein Landvermesser. Mit Raoul Schrotts Lesung endet die „Literatour Nord". IN: Hannoversche Allgemeine. Hannover. 14. März 1996.
Die Stellung, die man dem Schriftsteller gewährt, zeigt auch deutlich die Gestaltung eines Filmbeitrages zu Schrotts Buch „Hotels", der am 7.8.1995 in Programm „10½" des ORF gesendet worden ist.

[74] Vgl. die Artikel von: GELDNER; Wilfried: Jäger der verlorenen Poesie. Raoul Schrotts Dokumentarhörspiel „Lingua Franca Sonora" auf Bayern 2. Das Radio-Tagebuch. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 2. Dezember 1994. S. 24.
WÖRGÖTTER, Bettina: Reisen bis zum Ende der Welt. Raoul Schrott präsentierte in Innsbruck seine neuesten Werke. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 15. September 1995. S. 7.
HEISZ, Irene: Was der Martin noch nicht kannte. Raoul Schrott zu Gast in der Reihe „Literatur im Studio". IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 12/13. Dezember 1992. S. 6.

[75] Vgl. RUISS, Gerhard/VYORAL, Johannes A.: Literarisches Leben in Österreich. Handbuch 1991. Interessensgemeinschaft österreichischer Autorinnen und Autoren. Wien, 1991. S. 166f. und S. 257.

1136 Wien), *ORF-Almanach* (erscheint alle drei Jahre), ***gehÖlt*** (Die Monats-Zeitschrift von Ö1). Alle diese Veröffentlichungen können jedoch eine kontinuierliche Rezension von Hörspielen nicht ersetzen.

Neben diesen wenigen Hörspiel-Rezensionen findet man in Zeitungen und Zeitschriften z.B. Bemerkungen zur Hörspieltagung in Rust[76] und vereinzelt weitere Hinweise im Zusammenhang mit dem Hörspiel – so z.B. Verweise zu Zeitschriftennummern, die sich mit dem Thema Hörspiel befassen[77] oder Rezensionen zu Hörspieltheorien[78]. Dennoch bleiben diese Auseinandersetzungen vereinzelte Versuche, dem Hörspiel mehr Geltung zu verschaffen. Diese Tendenz, daß das Hörspiel als Thema wenig Beachtung findet, besteht ebenso in Deutschland und der Schweiz.[79]

3.1.1.4.5. Hörspielpreise

Seit dem Jahre 1993 haben alle Hörspielhörer in Österreich die Möglichkeit, das beliebteste und ihrer Meinung nach beste Hörspiel des Jahres im Rahmen der Veranstaltung „Die lange Nacht des Hörspiels“ zu wählen. Während am Beginn dieser Veranstaltungsreihe alle Landesrundfunkanstalten die „Lange Nacht des Hörspiels“ mit gestaltet haben, sind es im Jahr (1998) nur noch wenige gewesen, was auf den Publikumszuspruch bei dieser Veranstaltung und – so nehme ich es an – auf die nicht vorhandene Bereitschaft zu mehr Initiative auf dem Hörspielsektor in diesen Anstalten zurückzuführen sein wird.

Daneben hat der ORF in den letzten Jahren die Chance wahrgenommen, an internationalen Hörspielpreisen teilzunehmen, was dieser Anstalt Preise und Anerkennung gebracht hat.[80] Vereinzelt werden daneben von im Hörspielfeld eher weniger bekannten

---

[76] Vgl. dazu etwa: N.N.: Das spannende Video ganz ohne Bild. Neue Trends bei der traditionsreichen Ruster Hörspieltagung. IN: Die Presse. Wien. 14. Mai 1991. S. 10. Weiters: N.N.: Rust im Zeichen des Hörspiels. IN: Burgenländische Freiheit. 27. Mai 1992. S. 52. Und: TEUFFENBACH, Ingeborg: Gemütliches Essen mit Waffen-Garnierung. Das Hörspiel ist nach wie vor hart am Puls der Zeit – Lehrreiche Internationale Hörspieltage Rust. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 23. Mai 1991. S. 16.

[77] Vgl. (WT): Ohren-Lese. IN: Kleine Zeitung. Graz. 23. Dezember 1990. S. 45.

[78] Vgl. EXNER, Lisbeth: Interaktion und Schall. Neue Theorie zum Hörspiel. IN: Wiener Zeitung. Lesezirkel. Dezember 1992. S. 26f.

[79] Vgl. für Deutschland: WEBER, Antje: Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Immer noch ist das Hörspiel ein Experimentierfeld für Schriftsteller und Komponisten. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 21. Jänner 1994. S. 23. „Und nicht nur im Bewußtsein des breiten Publikums – auch in den Zeitungen tendiert die Auseinandersetzung mit dem Hörspiel allmählich gegen Null.“
Vgl. für die Schweiz: (RAS): 700 000 Franken weniger für die Produktion. Das Hörspiel von den Sparmassnahmen bei Radio DRS überproportional betroffen. IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 7. November 1991. S. 49.
Vgl. ebenfalls für die Schweiz: STEINMANN, Kurt: Hörspiele „ohne Büchsenöffner“. IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 27. November 1991. S. 63. Der Artikel geht auf die Stillegung der Berner Hörspielabteilung ein.
Vgl. zu Deutschland N.N.: Zu Grabe getragen. Keine Chance für Hörspiele? IN: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt. 5. August 1989. S. 22. Vgl. Weiters. (CLC): Engagement fürs Hörspiel. Zur Situation einer Radiokunst in der ARD. IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 4. Oktober 1990. S. 50.

[80] Vgl. ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika (Anm. 15). S. 8.
Über die Hörspielpreisträger hat auch PROKOP (Anm. 52), berichtet.

Institutionen Hörspielpreise ausgeschrieben wie der von der Wiener Zeitung im Jahre 1991 initiierte „Henz-Ehrenring“, der an die beste Radio-Literatursendung (womit man ausschließlich das Literarische Hörspiel gemeint hat)[81] vergeben worden ist.

3.1.1.4.6. Tagungen

Neben der im deutschsprachigen Raum für das Hörspiel in Österreich abgehaltenen wichtigen alljährlichen Tagung in Rust am Neusiedlersee,[82] bei der ich 1997 über Initiative des Landesstudios Burgenland dankenswerterweise teilnehmen habe können, hat es in den zwei Jahrzehnten vor 1997 folgende Veranstaltungen zum Thema Hörspiel in Österreich gegeben. So haben etwa im Jahre 1976 die „Innsbrucker Wochenendgespräche“[83] und in den Jahren 1984, 1986 und 1993 einige Hörspielsymposien in Voralberg[84] stattgefunden.

3.1.1.4.7. Sonstiges – das Hörspielmuseum

Franz HIESEL, der in den Jahren von 1977-1983 der Vorgänger von Konrad Zobel in der Hörspiel- und Literaturabteilung bei der ORF-Landesrundfunkanstalt Wien gewesen ist, hat nach seiner Rückkehr aus Deutschland (wo er unter Heinz Schwitzke beim NDR gearbeitet hat) ein Unternehmen in der Alten Schmiede in Wien begründet, das er „Hörspielmuseum“ benannt hat. In diesem Museum besteht noch heute die Gelegenheit, Hörspiele aus den letzten Jahrzehnten anzuhören, somit die Chance, mit der (deutschsprachigen) Hörspielgeschichte konfrontiert zu werden.[85]

---

[81] Vgl. WEISS (Anm. 41). S. 4.

[82] Im deutschsprachigen Raum gibt es vor allem auch jährlich in Berlin ein Hörspielsymposium. Daneben gibt es bei den einzelnen Rundfunkanstalten in Verbindung mit anderen Vereinigungen derartige Hörspieltagungen, wie z.B. die Tutzinger Tagung oder das Symposium der Stuttgarter Akademie auf Schloß Solitude.
Vgl. dazu WEBER (Anm. 79). S. 23. Weiter: RAUH, Sabine: eine Gattung gibt Klopfzeichen. Zu einer Tutzinger Tagung über Inhalte, Ästhetik und Zukunft des Hörspiels. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 11. Juli 1990. S. 25.

[83] Vgl. KLETTENHAMMER (Anm. 9). S. 533.

[84] Vgl. WELTE, Manfred: Man höre und staune ... Über Hörspiel, Hörspielumfeld und literarischen Aufbruch in Vorarlberg. Diplomarbeit an der Universität Innsbruck, 1997. S. 120.

[85] Vgl. SCHWITZKE (Anm. 44). S. 3.

3.1.2. Das Untersuchungsdesign

Diese vorangegangenen Ausführungen können als eine Art Handlungsvoraussetzungen gelten. Damit bieten diese Voraussetzungen jenen Handlungsrahmen für folgende Personen, die ich bei meiner gesamten Untersuchungsreihe beobachtet und/ oder befragt habe. Bei den einzelnen Untersuchungseinheiten[1] bin ich von folgenden Grundsätzen ausgegangen:

- Von dem in der Empirischen Literaturwissenschaft angesprochenen Verlaufsschema eines empirischen Forschungsprozesses.[2]
- Von der Annahme, daß die Überprüfung von hörspielästhetischen Konzepten nicht über die angebotenen Medienangebote möglich ist, sondern allein aus den Handlungen der Aktanten ersichtlich wird.[3]
- Von den in der Empirischen Literaturwissenschaft (ETL) gemachten Aussagen zu folgenden Methoden: Beobachtung und Befragung.[4]

Neben den in der ETL zur Beobachtung gemachten Aussagen habe ich für diese Untersuchung weitere Punkte berücksichtigt:

[1] Vgl. für die Untersuchungseinheiten auch DÖHL, Reinhard: Hörspielphilologie? IN: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 26. Jg. 1982. Alfred Körner Verlag. Stuttgart, 1982. S. 489-511.
Reinhard Döhl hat schon 1982 in seiner Hörspielanalyse folgende Punkte für eine Hörspielanalyse hervorgehoben: Programmanalyse (Aufführungsort, Aufführungsanlaß, Aufführungszeit, Aufführungsumfeld), Sendedaten (Produzenten, Gattungsbezeichnung, Verhältnis der Elemente zueinander), Manuskriptstufen (Autormanuskript, Produktionsmanuskript, Regiemanuskript, Sendemanuskript), Realisation (nichtsprachliche Elemente, Art der Aussendung wie z.B. Übernahme oder Erstsendung, Co-Produktion), Renotation (hier sollen alle beschreibbaren materiellen Elemente der Realisation erfaßt werden).

[2] Vgl. HAUPTMEIER, Helmut /SCHMIDT, Siegfried J.: Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1985. S. 164ff., Punkt 7.5.2. Vgl. dazu auch die frühere Arbeit von VIEHOFF, Reinhold: Empirisches Forschen in der Literaturwissenschaft. AUS: KREUZER, Helmut/VIEHOFF, Reinhold: Literaturwissenschaft und empirische Methode. Eine Einführung in aktuelle Projekte. (Beiheft zu LILI, 12). Vandenhoeck & Ruprecht, 1981. S. 15ff.

[3] Vgl. Ebd. HAUPTMEIER/SCHMIDT. S. 143.

[4] Vgl. VIEHOFF (Anm. 2). S. 19f. „Unter **Beobachtung** wird die Kontrolle und Systematisierung der habituellen Wahrnehmung im Zusammenhang mit der Forschungsfrage verstanden. Die Beobachtung wird besonders eingesetzt, um solche Prozesse sozialen Handelns, sozialer Interaktionen und des Austauschs zwischen sozialen Systemen beschreibbar zu machen, die zum Beispiel wegen der Komplexität der auftretenden Beziehungen von den handelnden Systemen selbst nicht gültig wiedergegeben werden können. (...)
Die **Befragung** (auch: das **Interview**) ist eine Methode der Datenerhebung, bei der durch den Forscher systematisch anhand ausgewählter Stimuli die Forschungssituation derart strukturiert wird, daß das Untersuchungsobjekt zu beobachtbaren und beschreibbaren Kommunikationshandlungen veranlaßt wird, die in einem relevanten Bezug zur Forschungsfrage stehen. Im Gegensatz zur Beobachtung wird also hier das Untersuchungsobjekt zu einem in der Regel verbalen Report angeregt, durch den dann auch vergangene Ereignisse oder zukünftig zu erwartende Verhaltensweisen rekonstruierbar werden. Wegen dieses Aspekts der Rekonstruktion kommt der Befragung in einer empirisch arbeitenden Literaturwissenschaft Bedeutung zu, weil bis auf die wenigen institutionalisierten Formen im Erziehungs- und Ausbildungsbereich, kommunikative Handlungen von literarischer Relevanz nicht leicht zu beobachten sind.“

- Im Sinne von SCHWARTZ/SCHWARTZ (1955) und GOLD (1958) habe ich mich als „vollständiger Beobachter“[5] verstanden, d.h. trotz meiner Anwesenheit habe ich versucht, Distanz zum Geschehen zu behalten, um es nicht zu beeinflussen.
- Um meine Beobachtungen abzusichern, habe ich bei allen drei Untersuchungen sämtliche verbalen Äußerungen zusätzlich noch auf Tonband aufgenommen.
- Bei der Protokollierung meiner Beobachtung bin ich von den Überlegungen von Siegfried LAMNEK ausgegangen, der dafür folgende Aufzeichnung vorschlägt: Teilnehmer (Anzahl, Aktivitäten), Folgen der Interaktion zwischen den Teilnehmern (gemeinsame Ziele), Mittel ihrer zielgerichteten Tätigkeiten (sprechen, gestikulieren usw.), auslösende Ereignisse oder Stimulus, Anreiz für Situationen oder Tätigkeiten, den Teilnehmern auferlegte Schranken (medieninterne, medienexterne), Zusammenhang der Situation, Regelmäßigkeiten und Wiederholungen, Zeitdauer der Situation, bedeutsame Unterlassungen, Abweichung vom üblichen Verhalten, Widersprüchlichkeiten.[6]

Bei der Befragung habe ich für diese Untersuchung folgende Grundzüge berücksichtigt:

- Für die Befragungen ist ein Interviewleitfaden erstellt worden, der auf die jeweilige Profession der Befragten abgestimmt gewesen ist. In diesem Leitfaden habe ich vor allem strukturierte Fragen verwendet, um damit meine Thesen, die Forschungsfrage sowie die Hypothese zu überprüfen.
- Die Form der Interviewdurchführung hat dem fokussierten Interview (Experten-Interview)[7] entsprochen, wobei ich auf die Momente Nicht-Beeinflussung, Spezifizierung, Erfassung eines breiten Spektrums und Tiefgründigkeit, Merkmale die bei MERTON/KENDALL (1946/1979) beschrieben worden sind,[8] Rücksicht genommen habe.
- Ich habe vor allem versucht, jene Unklarheiten zu beseitigen, die sich bei meiner Beobachtung im Verhalten und in den Handlungen der beobachteten Produzenten ergeben haben.

Der Befragungsablauf hat folgendes Schema aufgewiesen: a) ich habe die einzelnen Sprecher unmittelbar nach der Tonaufnahme befragt; b) das bei der Produktion

---

[5] Vgl. LAMNEK, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Band 2: Methoden und Techniken. Psychologie Verlags Union. München, 1989. S. 257. Vgl. auch FLICK, Uwe: Qualitative Forschung. Theorie, Methode, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Rowohlts Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg, 1995. S. 153.

[6] Vgl. ebd., S. 293ff.

[7] Vgl. FLICK (Anm. 5). S. 109f.

[8] Vgl. ebd., S. 94ff. Auf Seite 97 heißt es da: „Die von Merton und Kendall formulierten Kriterien für die Interviewgestaltung enthalten einige Zielvorgaben, die nicht in jeder Situation zu vereinbaren sind (z.B. Spezifität und Tiefgründigkeit versus breites Spektrum). Die Einhaltung dieser Kriterien läßt sich nicht vorab – etwa bei der Leitfadengestaltung – realisieren. Inwieweit sie tatsächlich in einem konkreten Interview eingehalten werden, hängt zu einem großen Teil von der aktuellen Interviewsituation und ihrem Verlauf ab.
Vgl. auch LAMNEK (Anm. 5). S. 78ff.

anwesende Team (Tontechnik, Regie, Regieassistenz) ist schließlich erst gegen Ende des Produktionsverlaufes von mir befragt worden.

Beide Methoden (Beobachtung und Befragung) stehen somit in einer unmittelbaren Beziehung zueinander und richten sich nach der gleichen Forschungsfrage wie auch den gleichen Thesen und der gleichen Hypothese wie im Theorieteil. Der Vorteil beider Methoden liegt vor allem darin, etwaige Widersprüche der Aktanten zu erkennen bzw. die persönlichen Konzepte beim Vorgehen der Handelnden besser verstehen zu können.

Zur Darstellung meiner Untersuchungsergebnisse habe ich folgendes Schema entwickelt. Dieses Schema dient als Ansatz für zukünftige Forschungen im Zusammenhang mit medienkulturellen Handlungen und sollte nicht nur für die ETL von Interesse sein:

Abb. 3.4 Schema für die Untersuchungsdarstellung

Kategorien	**Einzelne Punkte bei den Kategorien**	**Fragen zu den einzelnen Punkten**
1. Die Manuskriptvorlage	Manuskriptvorlage der Autorin/des Autors	- Welchen Inhalt hat diese Vorlage? - Welches Motiv besteht? - Welche Handlungen sind vorgegeben? - Welche Grundstruktur gibt es? - U.a.m.
2. Daten zur Studioproduktion	A. Dauer und (Studio)Ort	- Gibt es Vorabsprachen für die Umsetzung der Textgestaltung? - Besteht ein durchgehender Produktionsablauf – wenn nein, warum? - Wie lange dauert die Umsetzung? - An welchen Orten findet die Umsetzung statt? - U.a.m.
	B. Produktionsverlauf	- Wie sieht der allgemeine Verlauf bei der Produktion aus? - Wie sind die zeitlichen Abläufe geregelt? - Welche Struktur gibt es bei einer bestimmten Produktion? - Wie sieht der Ablauf in den einzelnen Phasen aus? - U.a.m.
	C. Produzenten der Hörspielproduktion	- Welche Produzenten gibt es bei den einzelnen Studioproduktionen? - Aus welchem Land kommen diese Produzenten? - U.a.m.
	D. Veränderungen bei den Manuskripten	- Welche Arten von Manuskripten (Autor-, Produktions-, Regie-, Sendemanuskript) gibt es für die jeweilige Produktion? - Welche Veränderungen (Aussehen, Grund, Ergebnis der Veränderung) treten im Text- und Handlungsverlauf bei den einzelnen Manuskriptarten auf? - U.a.m.
	E. Herstellung von unterschiedlichen Materialien	- Welche Kommunikationsinstrumente kommen zum Einsatz? - Wie werden diese Kommunikationsinstrumente hergestellt? - Welche Materialien werden dazu verwendet? - U.a.m.
3. Semiotische Kommunikationsinstrumente	Einsatz von Sprache, Geräusch und Musik	- Wie sieht das Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander aus? - Welche Elemente treten warum in den Vorder-/Hintergrund? - Wofür werden die einzelnen Elemente eingesetzt? - U.a.m.
4. Sendedaten	Allgemeine Daten zur Aussendung des Hörspiels	- Welcher Aufführungsort (Sender) ist gewählt worden? - Was ist der Aufführungsanlaß? - Wann ist das Hörspiel gesendet worden? - Wie lange dauert das Hörspiel? - Welches Aufführungsumfeld besteht bei dieser Aussendung? - Welche Aufführungsart besteht? - U.a.m.

5. Gattungsart des Hörspiels	Charakterisierung der Hörspielgattung	- Welche Form von Hörspiel kann es sein? - Welche Momente charakterisieren die ausgewählte Sendeschiene? - Wie charakterisieren der Autor und die anderen Handelnden diese Gattung? - U.a.m.
6. Wichtige Ergebnisse der Beobachtung	A. Veränderungen am Textablauf	- Wer führt diese Veränderungen durch? - Welche Gründe bestehen für diese Veränderungen? - Welche Intentionen stehen hinter diesen Veränderungen? - U.a.m.
	B. Zuständigkeiten	- Wer besitzt welche Zuständigkeiten (Rollen) während der Studioproduktion? - In welcher Weise werden die einzelnen Rollen von den Personen ausgeübt? - Welche Abweichungen oder Ausweitungen gibt es bei den einzelnen Rollen? - U.a.m.
	C. Technische Anwendungen	- Welche technischen Möglichkeiten sind allgemein vorhanden? - Welche technischen Mittel sind eingesetzt worden? - Was hat man mit diesen Mitteln erreichen wollen? - U.a.m.
	D. Handlungen und Gespräche	- In welchem „Klima" sind die einzelnen Gespräche und Handlungen abgelaufen? - Hat es Unstimmigkeiten gegeben und warum? - Wie ist man mit unterschiedlichen Meinungen umgegangen? - Wer hat die Führerschaft warum übernommen? - Wer führt mit wem warum Gespräche? - Welche Tendenzen treten bei den Handlungen hervor? - U.a.m.
7. Wichtige Ergebnisse der Befragung	A. Allgemeine Fragen zur Person	- Haben Sie schon bei einer Hörspielproduktion teilgenommen? - In welcher Weise üben Sie ihren Beruf vor allem aus? - Welche Bereiche ihres Berufes interessieren Sie am meisten? - Welche Interessen verfolgen Sie als Produzent mit dieser Produktion? - U.a.m.
	B. Allgemeine Fragen zum Medium und den Medien	- Welchen Einfluß hat das Medium auf die Gattung? - Auf welche Weise nimmt der Herstellungsprozeß auf das Produkt Einfluß? - Welche Instrumente sind für dieses Medium wichtig? - Welche Momente nehmen in diesem Medium Einfluß auf die Produktion? - U.a.m.
	C. Allgemeine Fragen zur Gattung?	- Welche Gattungsbezeichnung könnte für dieses Produkt gelten? - Welche Kunstform sehen Sie damit verbunden? - Welche Form der literarischen/ästhetischen Gestalt sehen sie mit diesem Produkt verbunden? - Was ist für Sie bei dieser Gattung wichtig/wesentlich? - U.a.m.
	D. Sonstiges	- Konsumieren Sie selbst diese Mediengattung? - Sind Sie mit der (eigenen) Leistung bei dieser Produktion einverstanden? - Haben Sie selbst noch Anregungen oder Wünsche in bezug auf diese Gattung? - Gibt es einen Punkt, der für Sie im Zusammenhang mit dieser Gattung noch wichtig ist? - U.a.m.

Um dieses Schema nun zu verdeutlichen, werde ich die im Studio Innsbruck beobachtete Hörspielproduktion heranziehen. Die beiden anderen Studioproduktionen habe ich bei den Befragungsergebnisse und in der Zusammenfassung aller drei Untersuchungen berücksichtigt. Ein Vergleich der einzelnen Produktionen scheint nicht

sinnvoll, da keine der von mir beobachteten Hörspielproduktionen dem gängigen Muster von an- bzw. abwesenden Personen bei Hörspielproduktionen in Österreich entsprochen hat, das folgendermaßen aussieht: eher Hausregisseure, eher eingespielte Teams, keine Autoren bei der Produktion. Bei den von mir beobachteten Produktionen haben die einzelnen Professionen der teilnehmenden Personen dagegen folgendermaßen ausgesehen:

Abb. 3.5 Professionen der einzelnen Teilnehmer

Sprecher und Sprecherinnen	1. Produktion	Die einzelnen Sprecher und Sprecherinnen sind bis auf zwei Personen nicht im Schauspielbereich tätig gewesen, sondern im Musik-, Musical- und Theaterfach. Nur einige Personen haben schon Hörspielerfahrung gehabt.
	2. u. 3. Produktion	In diesen Produktionen haben ausschließlich Schauspieler mit Hörspielerfahrung gearbeitet.
Komponist	1. u. 2. Produktion	Für diese Hörspiele ist kein eigener Komponist engagiert worden. Die dafür benötigten Musik- bzw. Geräuschteile hat man im Studio selbst hergestellt bzw. sind diese von anderen Tonträgern übernommen worden.
	3. Produktion	Der Komponist hat das komponierte Material nicht nur zur Verfügung gestellt, sondern ist am Ende der Produktion bei der Zuspielung und der Veränderung dieser Elemente maßgeblich beteiligt gewesen.
Regieassistent und Regieassistentin	1. Produktion	Der Regieassistent hat schon über langjährige Erfahrung verfügt und davor zumeist mit dem gleichen Technik-Team zusammengearbeitet.
	2. Produktion	Die Regisseurin der ersten Produktion hat kurzfristig die Regieassistenz, die sie davor schon mehrmals gemacht hat, übernommen.
	3. Produktion	Bei dieser Produktion hat es keine Regieassistenz gegeben.
Tontechniker und Tontechnikerin	1. u. 2. Produktion	In beiden Produktionen hat das gleiche Technikteam (1 Tonmeister/ 1 Tonmeisterin) gearbeitet, das im Hörspielbereich schon jahrelang zusammen tätig ist.
	3. Produktion	Der für die Hörspielproduktion zuständige langjährige Tontechniker hat im Laufe der Hörspielproduktion in die Marketingabteilung wechseln müssen und hat dieses Hörspiel in seiner Freizeit zu Ende produziert.
Regisseur und Regisseurinnen	1. Produktion	Die Regisseurin hat mit dieser Produktion erst ihre zweite Hörspielregie übernommen.
	2. Produktion	Die Autorin hat selbst Regie geführt. Es ist ihre erste nach einer ca. zehnjährigen Pause gewesen.
	3. Produktion	Neben dem Regisseur hat der Autor die Co-Regie übernommen.
Autoren und Autorin	1. Produktion	Der Autor hat sein Manuskript zur Verfügung gestellt und ist daher bei der Produktion nicht anwesend gewesen.
	2. Produktion	Die Autorin ist zugleich Regisseurin gewesen.
	3. Produktion	Der Autor hat als Co-Regisseur gearbeitet.
Produktions-Orte	1.u. 2. Produktion	Hörfunkintendanz Wien, Hörspielstudio.
	3. Produktion	Landesstudio Tirol (Innsbruck).

Diese Gegenüberstellung zeigt, daß es keine den allgemeinen Normen entsprechende Produktionsgruppen gegeben hat. Gleichzeitig haben sich innerhalb dieser Gruppen immer wieder andere Zusammensetzungen der Professionen ergeben. Ein Ergebnis dieser Untersuchung kann daher schon jetzt dargestellt werden: **Jede Hörspielgattung wie auch jede Realisation verlangt eine unterschiedliche Herangehensweise.** Grundsätzlich möchte ich daher im Sinne der ETL festhalten, daß die Ergebnisdarstellung dieser Untersuchung vor allem Hinweise bieten will, damit mit weiteren und notwendigerweise langfristig angelegten Studien allgemeine Beweise möglich werden.

3.1.3. Die Hörspielproduktion von Raoul Schrotts Manuskriptvorlage *Hippokrene*

3.1.3.1. Die Manuskriptvorlage des Autors

Das Stück bietet mehrere geschichtliche und thematische Stränge an. Über allen steht als Motiv der Mythos über die Entstehung der Dichtung, damit die Hippokrene (die Roßquelle, der Roßbrunnen) sowie die Musen. Im Interview hat Raoul SCHROTT erklärt, daß sich der Text im Zusammenhang mit seiner Arbeit *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung* und mit seinen eigenen Erfahrungen – er selbst hat nach diesem Roßbrunnen gesucht – entwickelt hat. Vollkommen fertiggestellt hat SCHROTT den Text erst kurz vor Produktionsbeginn. Im Hörspielmanuskript (=Produktionsmanuskript) wechseln einander strophische, erzählerische und dialogische Formen ab. Die einzelnen Rollen (Museumsführer, ICH 1 und 2, Demodes und Hesiod) greifen so ineinander über, daß sie ihre (erzählerische) Eigenständigkeit und Ebene behalten und gleichzeitig die anderen Erzählschichten berühren. Raoul SCHROTT hat auf Seite 23 seines Produktionsmanuskripts folgende Einteilung der Handlung gegeben: I. Suche nach der Hippokrene, II. Hesiod und die Musen, III. Orakel, IV. Hesiods Gedicht, V. Hesiods Tod und Schluß.

3.1.3.2. Daten zur Produktion

3.1.3.2.1. Zeitdauer der Produktion im ORF-Studio Innsbruck

Die Produktion im ORF-Studio in Innsbruck hat sich in mehreren Etappen über den Zeitraum vom 9. bis 11. Juli, 30. Juli, 30. September, 3. bis 5. Oktober und 7. Oktober 1997 erstreckt.

Während dieser Tage ist ausschließlich im Studio produziert worden. Zusätzlich hat in der Zeit zwischen 30. Juli und 30. September der Tontechniker Bernhard TRIENDL in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Martin SEILER einige schon vorher dafür bestimmte Textpassagen aneinandergefügt. Außerdem hat vor dem 30. September der Komponist Haimo WISSER die Musik- und Geräuschsequenzen nach Vorschlägen und aufgrund der Besprechung mit Martin SEILER in seinem eigenen Studio (das mit dem gleichen Softwaresystem wie jenes im ORF-Studio Innsbruck ausgestattet ist) hergestellt. In den Tagen zwischen dem 30. September und 3. Oktober ist auf Wunsch von Raoul SCHROTT und in Zusammenarbeit mit dem Autor eine neue Musik-Geräusch-Komposition bei Haimo WISSER aufgenommen worden, die der Komponist am 6. Oktober – ebenfalls aufgrund von Bedenken seitens Raoul SCHROTT – nochmals abgeändert hat.

Vor diesen Terminen hat es immer wieder vereinzelte Absprachen des Regisseurs mit dem Autor gegeben, die sich über einen sehr langen Zeitraum (über 2 Jahre) erstreckt haben. Dabei sind die Idee des Hörspiels und nach Einreichung einzelner Entwürfe schließlich Anregungen, Bitten und Abänderungswünsche erörtert worden. Nach dem Einreichen des Autormanuskripts hat es ebenfalls noch vor den Produktionsterminen

Absprachen des Regisseurs mit dem Tontechniker zum Einsatz der technischen Mittel im Hinblick auf die vorzunehmende Raumcharakteristik im Hörspiel gegeben.

Damit ist es nicht nur vor der Erstellung des Autormanuskripts zu mehreren mündlichen Absprachen hinsichtlich der möglichen Umsetzungen des Hörspiels gekommen, auch während der Produktionsphase hat es mehrere Etappen der Studioumsetzung gegeben, die sowohl die Sprechpassagen als auch die Musik- und Geräuschpassagen betroffen haben. Ein durchgehender Produktionsverlauf ist vor allem deswegen nicht zustande gekommen, weil die Schauspieler und Schauspielerin, der Autor und der Tontechniker immer wieder Probleme mit Terminen gehabt haben.

3.1.3.2.2. Die Grobstruktur beim Produktionsverlauf

Ganz allgemein kann bei jeder Produktion davon ausgegangen werden, daß sie folgender Grobstruktur im Ablauf unterliegt:

1. Aufnahmephase

Aufnahme der einzelnen Sprecher, der einzelnen Musikpassagen und Geräuschelemente (entweder Originalaufnahmen oder Überspielungen von anderen Tonträgern [=Konserven]).

2. Schnitt und „Anlegen" (=Aneinanderfügen)

Aus verschiedenen Aufnahmespuren werden einzelne Sequenzen (entweder Sprache, Musik oder Geräusche) ausgewählt, d.h. herausgeschnitten und eventuelle Fehler (z.B. Schmatzer, Blubbern bei den Sprechaufnahmen, unbrauchbare Teile aus Geräuschaufnahmen, nicht ordnungsgemäß gespielte Musikpassagen) entfernt oder anhand anderer Spuren (aus der gleichen Sequenz) ersetzt. Einzelne Szenen (Sprech- Musik- und Geräuschsequenzen) werden danach zu Abschnitten zusammengefügt, wobei dieser Vorgang „anlegen" genannt wird.

3. Mischen

Die aneinandergefügten (und in der Digitaltechnik sichtbar übereinandergelegten) Tonspuren (Sprache, Musik, und Geräusche) werden zueinander in ein bestimmtes Verhältnis gebracht, wobei hier u.a. Raumeindrücke, Richtungseindrücke, Lautstärke, Hall, Echo etc. berücksichtigt werden. Zuletzt werden die Brüche zwischen den einzelnen Abschnitten behoben.

3.1.3.2.3. Der Produktionsverlauf bei der Umsetzung von Raoul Schrott's Manuskriptvorlage „Hippokrene" im ORF-Studio Innsbruck

1. Aufnahme der Schauspieler und der Schauspielerin und Auswahl einzelner Sprechpassagen

Vor Aufnahmebeginn haben sich der Regisseur und der Autor außerhalb des Aufnahmestudios nochmals zusammengesetzt, um gemeinsam den für die jeweilige Aufnahme vorgesehenen Text im Hinblick auf Kürzungen, Abänderungen und etwaige Verbesserungen durchzunehmen. Unmittelbar vor dem Aufnahmebeginn haben sich

beide dann nochmals mit dem jeweiligen Schauspieler zusammengesetzt und auf die von ihnen durchgeführten Textveränderungen verwiesen. In diesem Gespräch hat der Autor Raoul SCHROTT nachgefragt, ob seitens des Schauspielers Textänderungen gewünscht sind oder ob Unklarheiten bestehen. Im Rahmen dieser Handlung ist es manchmal zu einer neuerlichen Textänderung durch den Autor gekommen, wobei der Autor die Vorschläge der Schauspieler oft vollinhaltlich übernommen hat.

Während der einzelnen Aufnahmeversuche haben sowohl der Regisseur als auch der Autor im gemeinsamen Vorgehen oder eigenständig ihre Regieanweisungen vorgebracht. Der Tontechniker Bernhard TRIENDL hat am Beginn der Tonaufnahmen vereinzelte Hinweise zur technischen Durchführbarkeit gegeben. Erst im zweiten Drittel der Tonaufnahmen (30. Juli und 30. September) sind auch von ihm Vorschläge für Textänderungen gemacht worden.

Bei den einzelnen Sprechern sind die aufzunehmenden Textpassagen unterschiedlich oft (zum Teil auch über 20 mal) erarbeitet worden, bis für die beiden maßgeblichen Personen, den Regisseur und den Autor, ein subjektiver Eindruck von Richtigkeit entstanden ist. Einige durch die einzelnen Sprecher (unabsichtlich) erfolgte Änderungen am Text haben beide – soweit diese überhaupt wahrgenommen worden sind – akzeptiert.

Schon während der Tonaufnahme haben der Regisseur und der Autor die Auswahl von einzelnen Textpassagen (2 bis 3 Aufnahmen pro Sequenz) getroffen. Diese Tonaufnahmen sind immer unmittelbar auf einzelne DAT-Kassetten (= Digital Audio Tape-Kassetten) übertragen, und damit gespeichert worden.

2. Schneiden und Aneinanderfügen von einzelnen Sprechpassagen (Sprechsequenzen) durch den Tontechniker

Die ausgewählten Textpassagen hat der Tontechniker auf etwaige Versprecher, Schmatzer etc. untersucht und danach geschnitten. Schon in der Phase des Schneidens hat er vereinzelt Tonstärken, Hall u.ä. den Tonspuren angefügt.

Nach dem Aneinanderfügen der ausgewählten Passagen sind in einem zweiten Durchlauf noch einmal die zuvor genannten Momente wie Versprecher etc. entfernt worden.

3. Auswahl des vom Komponisten zur Verfügung gestellten Klangmaterials

Insgesamt hat es drei Versuche des Komponisten gegeben, das für den Autor und den Regisseur passende Klangmaterial, das immer aus einer Mischung von Musik- und Geräuschelementen bestanden hat, zur Verfügung zu stellen. Das erste erstellte Klangbild hat der Autor abgelehnt. Danach haben der Komponist und der Autor gemeinsam im Studio des Komponisten, der über das gleiche Softwareprogramm verfügt, welches im Studio in Innsbruck verwendet wird, eine neue Version hergestellt, die am vorletzten Aufnahmetag dem Text zugespielt worden ist. Diese Version hat nach Meinung aller Produzenten (Autor, Regisseur, Komponist und Tontechniker) mit dem Textkörper nicht übereingestimmt, so daß vom Komponisten vor dem letzten Aufnahmetag eine weitere Änderung am Musik- und Geräuschmaterial vorgenommen worden ist. Diese Version hat dann alle überzeugt.

4. Zuspielung von Musik und Geräuschen bzw. Erzeugung von einzelnen digitalen Tönen mit dem bereits vorhandenen Sprachmaterial

Sämtliche Zuspielungen (Sprechpassagen sowie Geräusch- und Musikpassagen) hat der Tontechniker auf unterschiedlichen Spuren angelegt. Das vom Komponisten erstellte und schließlich ausgewählte Klangmaterial ist vom Tontechniker zwischen den bereits bearbeiteten Textabschnitten eingefügt worden. Zusätzlich hat der Tontechniker aus dem bereits vorhandenen Sprachmaterial einzelne Töne mit dem vorhandenen Computerprogramm synthetisiert und diese ebenfalls bei den gesprochenen Passagen angelegt.

Bei der Zuspielung dieser Passagen sind vom Tontechniker bereits Mischungen durchgeführt worden (Raum, Richtung, Hall etc.).

5. Abhören der einzelnen schon aus Sprache, Musik und Geräuschen bestehenden Abschnitte und Korrektur dieser Elemente

Der Regisseur und der Autor haben hier zuerst hinterfragt, ob die Dauer des einzelnen Abschnittes entweder zu kurz (vor allem bei Musik-Geräusch-Passagen) oder zu lang (vor allem bei Textelementen) ist. Anschließend hat der Tontechniker die gewünschten Veränderungen verwirklicht – vor allem die Sprechpassagen sind gekürzt worden. Daneben hat es Änderungsvorschläge im Hinblick auf Einheitlichkeit, Verständlichkeit, Pointierung u.a.m. gegeben.

Am Ende der Tonaufnahmen (die hier nur Aufnahmen von Sprechtexten gewesen sind) ist das gesamte angelegte Stück nochmals abgehört worden. Erst danach hat man das vom Komponisten vorgelegte (veränderte) Klangmaterial am letzten Aufnahmetag dem Stück beigefügt.

6. Mischen

Die bis zu diesem Zeitpunkt bei den einzelnen Passagen noch nicht durchgeführte Mischung (Raumeindrücke, Richtungen, Tonstärken, etc.) ist nach den davor beschriebenen Schema umgesetzt worden.

7. Zuspielung bzw. Anlegung der An- und Absage

Nachdem der Ö1-Radiosprecher Ernst GRISSEMANN (er hat früher beim im Landesstudio Tirol gearbeitet) von Martin SEILER gebeten worden ist, die An- und Absage für dieses Hörspiel zu machen, hat man diese in Wien aufgenommen und die Kassette im Anschluß daran nach Innsbruck geschickt. Diese Aufnahme ist dann zu den bereits vorhandenen Passagen dazu gespielt worden.

8. Nochmaliges Abhören und Angleichen der Raumeindrücke

Die Übergänge zwischen den einzelnen Abschnitten sind zuletzt auf Brüche (unterschiedliche Raumeindrücke, Tonstärken, Richtungen etc.) abgehört und einander angepaßt worden. Danach hat man das zur Aufführung zu bringende Sendeband vollständig abgespeichert.

Hier gilt: Die im Studio durchgeführten Produktion bzw. die Umsetzung des vorhandenen Manuskriptes (Regiemanuskript) hat im wesentlichen diesen zeitlichen Verlauf genommen. Manche Arbeiten sind jedoch nebeneinander durchgeführt worden.

3.1.3.2.4. Produzenten bei der Studioproduktion von Raoul Schrotts Stück „Hippokrene"

Folgende Personen sind bei der Produktion des Stückes *Hippokrene* im Landesstudio Tirol anwesend gewesen:

Regisseur: Martin SEILER

Autor: Raoul SCHROTT

Tontechniker: Bernhard TRIENDL

Komponist: Haimo WISSER (die letzten beiden Tage)

Folgende Schauspieler hat man als Sprecher bzw. Sprecherin eingesetzt:

Thomas HOLTZMANN

Dietmar MÖSSMER

Johannes NIKOLUSSI

Julia STEMBERGER

Ulrich WILDGRUBER

Folgender Sprecher hat die An- und Absage im Landesstudio Wien aufgenommen:

Ernst GRISSEMANN

3.1.3.2.5. Grundsätzliches zu den verwendeten Manuskripten

Vor dem Erstellen des Autormanuskriptes hat Raoul SCHROTT ein Exposé an den Regisseur bzw. auch Literatur- und Hörspielabteilungsleiter in Innsbruck, Martin SEILER, gesendet. Dieses hat nach Auskunft von SEILER und SCHROTT nur konzeptionelle Züge zum Thema und zur Art der Gestaltung aufgewiesen. Zwischen diesem Konzeptpapier und dem endgültigen Autormanuskript hat eine längere Zeitspanne (ca. 2 Jahre) gelegen, in der es die schon erwähnten mündlichen Absprachen zwischen dem Regisseur und dem Autor in bezug auf Durchführung und Thema des Hörspiels gegeben hat. Nachdem das Exposé nicht aufbewahrt worden ist und die betroffenen Personen zu den Zwischenabsprachen keine genauen Details mehr haben geben können, beziehe ich mich in meiner Untersuchung auf folgende Manuskriptstufen.

1. Autormanuskript

Das vom Autor an die Dramaturgie (Herrn SEILER) vorgelegte Manuskript besteht aus insgesamt 28 Schreibmaschinenseiten (numeriert von S. 2-29). Diese beinhalten den schriftlichen Text teils in kursiver (z.B. Gedichtform), meist aber in normaler Schriftform (auch Kleinschreibung). Die einzelnen Zuordnungen der Sprecher sind darin bereits getroffen worden (z.B. Hesiod, ICH 2). Nicht enthalten sind Angaben zur Musikauswahl oder zu Geräuschvorstellungen. Die auf der ersten Seite mit Bleistift durchgeführte handschriftliche Ergänzung zum Titel und Autor stammen von Martin SEILER.

2. Produktionsmanuskript = Regiemanuskript

Vor Produktionsbeginn im Studio Innsbruck hat der Autor noch einmal seine erste Manuskriptstufe überarbeitet, die einzelnen Blöcke in ein neues Verhältnis gebracht (lt. Interview), d.h. gekürzt, gestrichen und montiert. Dieses Manuskript hat dann für die Schauspieler, die Regie und den Autor, der bei der Produktion anwesend gewesen ist, als Grundlage gedient. Auf diesem Manuskript sind mit Hilfe bzw. auf Wunsch des Regisseurs (Martin SEILER) und der Schauspieler Textänderungen vom Autor vor dem jeweiligen Aufnahmebeginn vorgenommen worden. Damit hat der für die Tonaufnahme herangezogene Wortlaut festgestanden (somit eine Art Regiemanuskript). Dieses Manuskript besteht aus 24 Blättern: Seite 1 benennt den Titel, den Autor und die Schauspieler bzw. Schauspielerin, Seite 2 bis 22 gibt den Sprechtext wieder, Seite 23 stellt Regieanweisungen dar und kennzeichnet in fünf Schritten den Handlungsverlauf. Beigelegt ist diesem Manuskript zusätzlich der griechische Text Hesiods aus der Theogonie, der auf Seite 2 am Beginn genannt wird. Musik- oder Geräuschmomente gibt es in diesem Manuskript vom Autor nicht. Diesem Manuskript habe ich handgeschriebene Ergänzungen/Ausbesserungen zugefügt, um den endgültigen zur Aussendung gebrachten Wortlaut wieder zu geben – somit gilt es gleichzeitig als Sendemanuskript.

3.1.3.2.6. Veränderungen innerhalb der einzelnen Manuskripte bis hin zum Aussendungsprodukt

Raoul SCHROTT hat im Interview darauf verwiesen, daß das Autormanuskript aus mehreren Materialien zusammengebaut worden ist (Material über die Musen, Realzitate aus der Theogonie, aus Pausanias *Reiseführer,* Erzählung der Interviewgeschichte für ICH 1, Wettstreit zwischen Homer und Hesiod). Sämtliche Materialien hat er dann miteinander montiert und auf verschiedene Ebenen gebracht, was ein sehr unförmiges Manuskript (laut SCHROTT) ergeben hat. In dem Moment, als der Aufnahmetermin im Studio festgestanden hat, ist diese erste Manuskriptstufe überarbeitet worden und während der Produktionsphase ist das Produktionsmanuskript unmittelbar vor und während der Tonaufnahme noch einmal abgeändert worden.

3.1.3.2.6.1. Autormanuskript – Produktionsmanuskript

Vom Autormanuskript zum Produktionsmanuskript hat es umfangreiche (Text-)Änderungen gegeben. Hier stelle ich die charakteristischen Veränderungen beispielhaft vor.

Abb. 3.6 (Text-)Veränderungen vom Autormanuskript zum Produktionsmanuskript

AUTORMANUSKRIPT	Seite	PRODUKTIONSMANUSKRIPT	Seite	**Grund für die Veränderung**	**Durchgeführt von:**
Sämtliche Textveränderungen sind aus folgenden Gründen erfolgt: - Verdichtung des umfangreichen Autormanuskriptes - Übereinstimmung der einzelnen Themenblöcke - Vergewaltigungshandlung zusätzlich hineingebaut					
(Griechischer Text der Theogonie) ICH 1: (griechischer Text) askra ist rauh im winter elend im sommer und niemals angenehm	2	(Griechischer Text der Theogonie) MUSEUMSFÜHRER: Die muse war ursprünglich eine aus thrakien und mazedonien stammende fruchtbarkeitsgöttin, eine quellgöttin in den brüchen des karst - so unheimlich und monströs wie	2	Umstellungen in der Reihenfolge der Sprechtexte	Autor

Auf Seite 28f. beendet dieses Manuskript ICH 1 mit dem vollständigen Gedicht	28-29	die medusa. ... Auf Seite 22 beendet dieses Manuskript die Muse mit einem Gedicht	22		
ICH 2: ... (drei Sätze) Von dort stieg man, wie heute noch, mit einer Leiter hinab in den Brunnen, wie in den Backofen, die dunkle Höhle des Trophonius - die zweieinhalb Meter hinab bis zum Wasserspiegel. Mit den Füßen berührte man dann das Wasser, ein Gefühl des Verschlungenwerdens, des Strudels, der einen hineinzog, verbunden mit dem akustischen Erlebnis des Echos in diesem engen Schacht und seinem Dunkel. (Weitere sieben Sätze). Bei ICH 1 sind insgesamt 27 Gedichtzeilen vorhanden MUSEUMSFÜHRER: Seite 4 = 8 Zeilen Seite 8 = 20 Zeilen Seite 9 = 21 Zeilen	18-19 28-29	**Ergebnis:** Straffung des gesamten Textkorpus ICH 2: Mit einer leiter hinab in den brunnen - die zweieinhalb meter hinab bis zum wasserspiegel. Mit den füßen das wasser zu berühren. verschlungenzuwerden. der strudel. das echo in diesem engen schacht und seinem dunkel. meine frau spricht nicht mehr. sie schrickt im schlaf auf. schreit. Bei ICH 1 sind die letzten sieben Verszeilen noch vorhanden **Ergebnis:** Straffung der Museumsführer-Texte (einzelne Zeilen gestrichen bzw. zusammengefaßt) MUSEUMSFÜHRER: Seite 5 = 5 Zeilen Seite 8 = 12 Zeilen nicht aufgenommener Text	15 22	Textkürzungen	Autor
PAUSANIAS Seite 6 = 4 Zeilen Seite 10 = 8 Zeilen Seite 12 = 5 Zeilen DEMODES Seite 21/22 = 14 Gedichtzeilen		**Ergebnis:** Pausanias-Texte gestrichen PAUSANIAS Alle Texte entfernt **Grund:** Einen Demodes -Text gestrichen DEMODES Text entfernt		Herausnehmen von Textstellen	Autor
ICH 2 Seite 12/13 = 16 Zeilen PAUSANIAS Seite 17/18 = 35 Zeilen		**Ergebnis:** Museumsführer wird zum Erzähler der geschichtlichen Vergangenheit (Beispiele) MUSEUMSFÜHRER Seite 1 = 14 Zeilen (hier auch kleine Textveränderungen = Kürzungen) MUSEUMSFÜHRER Seite 14/15 = 32 Zeilen (hier mehr Abschnittsgliederungen)		Übernahmen von Texten anderer Sprecher	Autor
Der Hinweis fehlt im Autormanuskript		Der Hinweis Chor scheint auf folgenden Seiten auf: 2, 9, 10, 12 und 14		Der Hinweis auf den „Chor"	Autor
Hier fehlt die „Muse"		Die „Muse" wird als neue Textstelle auf Seite 11 und 22 beigefügt		Einbau einer neuen Rolle	Autor
PAUSANIAS: EPHIALTES UND OTOS GLAUBTEN, es seien drei Musen und gaben ihnen die namen Melete, der Eifer, Mneme, die Erinnerung und Aoide, der Gesang. Einige zeit später aber soll der Makedone Pieros die neun Musen eingeführt haben, denen er die heute üblichen namen gab: Kalliope hat das heroische Epos erfunden,	13	Beispiel: Pausanias Text ist umgeschrieben worden: PAUSANIAS (CHOR): UND DAS WAREN DIE NAMEN DER MUSEN als sie noch drei waren die drei töchter des Poseidon: Melete, das Üben, Mneme, des Gedächtnisses und Aoide, und des Gesangs. Dann kam Thelxinoe dazu, die Berauschende und Arche, der Anfang und Ursprung. Später aber wurden sie neun, von einem	9	Veränderungen im Satzlaut	Autor

Kleio den Klang der Harfe zum Tanzen und Singen, ...		anderen Vater gezeugt: Polymnia, die vielen Erinnerungen, Thalia, die alles zum Blühen bringt ...			

3.1.3.2.6.2. Produktionsmanuskript – Regiemanuskript

Die eigentlichen Veränderungen zwischen Produktionsmanuskript und Regiemanuskript sind unmittelbar vor der Tonaufnahme realisiert worden. Diese Veränderungen haben sich aus den Gesprächen des Autors mit dem Regisseur und den Gesprächen des Autors und des Regisseurs mit den Schauspielern ergeben. Die Seitenangaben sind hier deshalb die gleichen, weil es kein Regiemanuskript gibt.

Abb. 3.7 (Text-)Veränderungen vom Produktionsmanuskript zum Regiemanuskript

PRODUKTIONSMANUSKRIPT	Seite	REGIEMANUSKRIPT	Seite	**Grund für die Veränderung**	**Durchgeführt von:**
Vor der Tonaufnahme folgende Textveränderungen					
 HESIOD ICH ASS UND LEGTE MICH SCHLAFEN im schutz einer weide, von denen der Helikon seinen namen hat. Und ich träumte, der berg säße auf der brust mir wie ein alb, wie Ephialtes der frauen nachts bespringt und sie zum schreien bringt. PAUSANIAS STEIGT MAN VOM HAIN hinauf, trifft man auf den sogenannten roßbrunnen; den soll das pferd des bellerophontes, der Pegasos, hervorgerufen haben, indem es mit einem huf den fels berührte ICH 2 das kloster, das wir gefunden hatten, ... das gesprächsthema war bald erschöpft; er wollte ein photo von Ihnen beiden, das ich ihm versprach zu schicken. Er wollte uns nicht führen, deutete nur hinter auf den Helikon hinauf, irgendwo hinter dem kamm.	 10 5 6	**Ergebnis:** Streichung von Worten: HESIOD ICH ASS UND LEGTE MICH SCHLAFEN im schutz einer weide, von denen der Helikon seinen namen hat. Und ich träumte, der berg säße auf der brust mir wie ein alb, der frauen nachts bespringt und sie zum schreien bringt. Auf Seite 19 wird der erste Dialog zwischen DEMODES und PAUSANIAS gestrichen **Ergebnis:** Veränderung von Satzteilen: PAUSANIAS STEIGT MAN VOM HAIN hinauf, trifft man auf den sogenannten roßbrunnen; den soll der Pegasos, hervorgerufen haben, indem er ihm aus dem Fels mit seinen Hufen schlug. ICH 2 das kloster, das wir gefunden hatten, ... unser gesprächsthema war bald erschöpft; er wollte ein photo von sich, das ich ihm zu schicken versprach. Er wollte uns nicht führen, deutete nur auf den Helikon hinauf, irgendwo hinter dem kamm.	 10 5 6	Wunsch des Autors	Autor
 PAUSANIAS WENN NACH DER NACHTGLEICHE sechzig wintertage dann vorüber sind, steigt Arkturus morgens aus dem strom des Okeanos und beginnt zu brennen, daß ihn die schwalben für die sonne halten; noch bevor sie kommt gehre deine reben. Und wenn die schnecken den halm hochkriechen, vor der Pleiaden brand, dann mit der hacke weg vom	 18	**Ergebnis:** Ergänzung des Satzes PAUSANIAS WENN NACH DER NACHTGLEICHE sechzig wintertage dann vorüber sind, steigt Arkturus morgens aus dem strom des Okeanos und beginnt zu brennen, daß ihn die schwalben für die sonne halten; noch bevor sie kommt gehre deine reben. Und wenn die schnecken den halm hochkriechen, vor der Pleiaden brand, dann mit der hacke weg vom	 18	Dem Regisseur hat der Wortlaut gestört bzw. er hat eine Satzergänzung gewünscht	Autor auf Anraten und in Übereinstimmung mit dem Regisseur

wingert und scheuch die knechte auf. MUSEUMSFÜHRER Das mädchen aber erhängte sich. Es wird aber berichtet, daß sie nicht von Hesiod sondern von seinem knecht Demodes verführt worden sein soll.	22	wingert und scheuch die knechte auf und wie das alte zeug so heißt. **Ergebnis:** Wahl eines anderen Bindewortes MUSEUMSFÜHRER Das mädchen aber erhängte sich. Es wird jedoch berichtet, daß sie nicht von Hesiod sondern von seinem knecht Demodes verführt worden sein soll.	22		
HESIOD .... Einen stab gaben sie mir, und einen zweig lorbeer und trugen mir auf, von den göttern zu singen, von ihnen selbst aber immer zuerst und zuletzt und ihnen einen altar zu bauen auf dem gipfel des Helikon ICH 2 Einige minuten südwärts stehen mauern aus grob zusammengefügten.	13 13	**Ergebnis:** Verständlichkeit des Satzes HESIOD .... Einen stab gaben sie mir, und einen zweig lorbeer und trugen mir auf, von den göttern zu singen, von den Musen aber immer zuerst und zuletzt, um ihnen einen altar zu bauen auf dem gipfel des Helikon ICH 2 Einige minuten südwärts stehen mauern grob zusammengefügt.	13 13	Vorschlag und Nachfrage von Sprechern, ob Text so paßt	Autor auf Wunsch oder Anraten der Sprecher

3.1.3.2.6.3. Regiemanuskript – Aussendungsprodukt

Da es kein Regiemanuskript gegeben hat, ziehe ich anstelle eines Regiemanuskriptes meine auf dem Produktionsmanuskript erstellten Aufzeichnungen heran.

Abb. 3.8 (Text-)Veränderungen vom Regiemanuskript zum Aussendungsprodukt

REGIEMANUSKRIPT (AUFZEICHNUNG AUF DEM PRODUKTIONSMANUSKRIPT)	Seite	AUSSENDUNGSPRODUKT	Zähler	**Grund für die Veränderung**	**Gewünscht/ Durchgeführt**
Bei der Aufnahme der Sprecher und Sprecherinnen:					
ICH 2 es war auf euböa, 92, - nein schon vorher, auf capri .... ich schlug es dann später nach, stieß aber auf einen ganz anderen brunnen ... HESIOD DER KÖNIG VON EUBÖA, hörte ich, hatte einen preis ausgesetzt, einen wettstreit, zu dem auch Homer geladen war. Man hofierte und honorierte ihn mit einem stammbaum, der über Orpheus zurück bis zu Apollon reichte ... MUSEUMSFÜHRER In allen Teilen des Helikon-Gebirges treten tektonische Störungen zutage; da der Kalk überall von Schiefer unterteuft wird, treten an der Grenze beider Gesteinsschichten reiche Quellen zu Tage. ...	3 16 8	**Ergebnis:** Verdoppelung eines Wortes: ICH 2 es, es war auf euböa, 92, - nein schon vorher, auf capri ... ich, ich schlug es dann später nach, stieß aber auf einen ganz anderen brunnen ... **Ergebnis:** Veränderung der Wortart: HESIOD DER KÖNIG VON EUBÖA, hörte ich, hatte einen preis ausgesetzt, einen wettstreit, zu dem auch Homer geladen war. Man hofierte und honorierte ihn mit einem stammbaum, der über Orpheus zurück bis zum Apollon reichte ... **Ergebnis:** Veränderung der Wortendung MUSEUMSFÜHRER In allen Teilen des Helikon-Gebirges treten tektonische Störungen zutage; da der Kalk überall von Schiefer unterteuft wird, treten an der Grenze beider Gesteinsschichten reichliche Quellen zu Tage. ...	46-54 462-468 179-182	Unbeabsichtigte Fehlleistung der Sprecher	Vom Regisseur und Autor akzeptiert oder gar nicht erkannt

ICH 1 vom musenalter unter der schutthalde des tals sah man nur mehr ein paar quadersteine im geviert und splitter eines baums im theaterrund	5	**Ergebnis:** Veränderung der Wortendung ICH 1 vom musenalter unter der schutthalde des tals sah man nur mehr ein paar quadersteine im geviert und splitter eines baumes im theaterrund	94-96	Klangrhythmus angeglichen	Textveränderung vom Autor gewünscht und durchgeführt
ICH 2 es war schwer abzuschätzen, wo der brunnen liegen sollte. der wald oben war wirklich dicht und dunkel, der hang von kratern übersät, von poljen und dolinen, in deren grund wir eigentlich den brunnen vermuteten	7	**Ergebnis:** Streichung eines Wortes ICH 2 es war schwer abzuschätzen, wo der brunnen liegen sollte. der wald oben war wirklich dicht und dunkel, der hang von kratern übersät, poljen und dolinen, in deren grund wir eigentlich den brunnen vermuteten	145-148	Beim Abhören nach der ersten Aufnahme gestrichen da als Füllwort nicht notwendig	Textveränderung vom Autor und Regisseur gewünscht
MUSEUMSFÜHRER (zweiter Absatz, nach CHOR:) Aus der einen trinkt er das sogenannte Wasser des Vergessens, damit er alles vergißt, was er bisher gedacht hat, und aus der anderen das Wasser des Erinnerns, damit er sich daran erinnern kann, was er gesehen hat, als er hinab in die Hippokrene gestiegen ist.	14	**Ergebnis:** Veränderung der Zeitform: MUSEUMSFÜHRER (zweiter Absatz, nach CHOR:) Aus der einen trinkt er das sogenannte Wasser des Vergessens, damit er alles vergißt, was er bisher gedacht hat, und aus der anderen das Wasser des Erinnerns, damit er sich daran erinnert, was er sah, als er hinab in die Hippokrene stieg. **Anmerkung:** Zwei Versuche später hat Schrott diesen Text wieder in die ursprüngliche Form gebracht.	401-408	Sprachliche Verfeinerung	Textveränderung vom Regisseur vorgeschlagen
ICH 2 (Zweiter Absatz:) das gesprächsthema war bald erschöpft; er wollte ein photo von sich, das ich ihm zu schicken versprach. Er wollte uns nicht führen, deutete nur auf den Helikon hinauf, irgendwo hinter den kamm.	6	**Ergebnis:** Veränderung eines Artikels zu einem Fürwort: ICH 2 (Zweiter Absatz:) unser gesprächsthema war bald erschöpft; er wollte ein photo von sich, das ich ihm zu schicken versprach. Er wollte uns nicht führen, deutete nur auf den Helikon hinauf, irgendwo hinter den kamm.	137-138	Textverdeutlichung	Vorschläge von Regie, Autor und Sprecher
ICH 2 Mit einer leiter hinab in den brunnen - die zweieinhalb meter hinab bis zum wasserspiegel. Mit den füßen das wasser zu berühren. verschlungenzuwerden. der strudel. das echo in diesem engen schacht und seinem dunkel. meine frau spricht nicht mehr. sie schrickt im schlaf auf. schreit.	15	**Ergebnis:** Neues Wort genommen: ICH 2 Mit einer leiter hinab in den brunnen - die zweieinhalb meter hinab bis zum wasserspiegel. Mit den füßen das wasser zu berühren. verschlungenzuwerden. der wirbel. das echo in diesem engen schacht und seinem dunkel. meine frau spricht nicht mehr. sie schrickt im schlaf auf. schreit.	427-435	Wort nicht genügend präzise ausgesprochen - (statt nach Wasserstrudel hat es vom Klanglaut her wie Apfelstrudel getönt)	Vorschläge von Regie Autor und Sprecher
Beim Anlegen einzelner Textteile:					
MUSEUMSFÜHRER Denjenigen, der von der Hippokrene heraufkommt, nehmen wieder die priester und setzen ihn auf den sogenannten Thron des	15	**Ergebnis:** Zwei Satzteile entfernt: MUSEUMSFÜHRER Denjenigen, der von der Hippokrene heraufkommt, nehmen wieder die priester und befragen ihn dort, (Chor) noch ganz	437-442	Streichung wegen Länge und um schnellere Abfolgen der Sprechtexte zu	Streichung durch den Autor

Erinnerns und befragen ihn dort, (Chor) was er gesehen und erfahren hat, noch ganz benommen vom schrecken und ohne bewußtsein seiner selbst und seiner umgebung.		benommen vom schrecken und ohne bewußtsein seiner selbst und seiner umgebung.		erhalten	
Beim Zuspielen von Geräusch- und Musikelementen:					
ICH 1 helikon auf der hochebene wo die krokusse wuchsen lagen leere schneckengehäuse die vögel hergetragen und aufgestochen hatten	7	**Ergebnis:** Auf Seite 4 ist der griechische Text entfernt worden. **Ergebnis:** Auf Seite 7 ist das erste Wort entfernt worden ICH 1 auf der hochebene wo die krokusse wuchsen lagen leere schneckengehäuse die vögel hergetragen und aufgestochen hatten	148-151	Wort oder Satz hat nicht zum musikalischen Übergang gepaßt	Streichung des Autors (teilweise in Übereinstimmung mit der Regie)
MUSEUMSFÜHRER BEIM ORAKEL GESCHIEHT FOLGENDES: Wenn in die Hippokrene jemand hinabsteigen will, verbringt er zuerst eine bestimmte zahl von tagen in seinem hause; das haus ist dem guten daimon und dem guten geschick geweiht. Während des aufenthaltes hier vollzieht er die sonstigen reinigungsvorschriften, darf aber nicht warm baden, denn zum baden dient der fluß Olmeios. Er erhält auch reichlich fleisch von opfern; der hinabsteigende opfert den Musen und den Aloiden, Ephialtes und Otos, dazu dem Poseidon und der Medusa. Bei jedem opfer ist ein seher zugegen und beobachtet die eingeweide des opfertieres, und danach verkündet er dem hinabsteigenden, ob ihn die Musen günstig oder ungünstig empfangen werden.	14	**Ergebnis:** Die letzten beiden Zeilen gestrichen MUSEUMSFÜHRER BEIM ORAKEL GESCHIEHT FOLGENDES: Wenn in die Hippokrene jemand hinabsteigen will, verbringt er zuerst eine bestimmte zahl von tagen in seinem hause; das haus ist dem guten daimon und dem guten geschick geweiht. Während des aufenthaltes hier vollzieht er die sonstigen reinigungsvorschriften, darf aber nicht warm baden, denn zum baden dient der fluß Olmeios. Er erhält auch reichlich fleisch von opfern. **Anmerkung:** Auf Seite 14/15 sind noch weitere neun Zeilen gestrichen worden	384-394	Textteil hat sich als zu lang erwiesen	Vom Autor gewünschte Textverkürzung
Beim Abhören des Gesamttextes					
		Ergebnis: Auf Seite 5 ist der Text des Museumsführers zur Gänze gestrichen worden.		Um nicht zu langatmig zu werden	Autor und Regisseur in Übereinstimmung

Zusammenfassend kann für die zu allen möglichen Zeitpunkten durchgeführten Textveränderungen in den Manuskriptstufen gesagt werden, daß sie vor allem der Strukturierung des Gesamtzusammenhanges gedient haben, wobei vor allem auf Stimmigkeit, Länge, Rhythmik, Steigerung bzw. Anpassung der Textstellen Bedacht genommen worden ist. Bei der Zuspielung der Musik- und Geräuschelemente hat man vor allem auf die Übereinstimmung dieser semiotischen Kommunikationsinstrumente in bezug auf Tonstärke, Brüche, Stimmigkeit und Länge Rücksicht genommen.

3.1.3.2.7. Herstellung von unterschiedlichen Materialien

Neben dem für die Produktion maßgeblichen und von den einzelnen Sprechern und der Sprecherin stimmlich umgesetzten Manuskript sind folgende Materialien herangezogen worden.

1. Geräusch- und Musikpassagen

Für dieses Hörspiel sind insgesamt drei Kompositionsentwürfe vorgelegt worden. Der erste vom Komponisten Haimo WISSER hergestellte und auf DAT-Kassette gespeicherte Entwurf hat vor allem kurze musikalische Stücke aufgewiesen. Nachdem der Autor bezüglich der musikalischen Struktur Einwände vorgebracht hat, diese hat nach seiner Meinung nicht zum Thema des Hörspiels gepaßt, ist er vom Regisseur eingeladen worden, in Zusammenarbeit mit dem Komponisten andere Geräusch- bzw. Musik-Kompositionen aufzunehmen. Diese haben sich (bei der Zuspielung dieser Passagen in den Textkorpus) nach Ansicht aller Produzenten (Komponist, Regisseur, Tontechniker und Autor) dann aber als zu wenig aussagekräftig erwiesen. Am letzten Arbeitstag (es hat einen Tag Pause zwischen den beiden letzten Aufnahmetagen gegeben) sind dann die vom Komponisten neuerlich veränderten Kompositionsteile (sie sind nicht nur zeitlich länger, sondern haben vor allem einen satteren Klang, geblieben sind die Motivik bzw. Themen der einzelnen Teile) noch einmal dazu gespielt worden. Diese erweiterte Komposition hat schließlich die ungeteilte Zustimmung aller anwesenden Personen gefunden.

Bevor es erstmals zur Zuspielung dieser Musik- bzw. Geräuschkompositionen gekommen ist, hat der Tontechniker Bernhard TRIENDL einige Geräuschelemente aus dem vorhandenen Sprachmaterial technisch hergestellt, indem er einzelne Worte mit Hilfe des Softwareprogramms verfremdet hat. Diese Geräuschteile sind ganz am Beginn des Hörspiels (nach der Ansage) und ungefähr in der Mitte noch einmal zum Einsatz gekommen.

2. Sprache

Alle Sprechtexte sind neu aufgenommen worden.

3. Bänder

Aufgrund der Aufnahme in einem digitalen Studio hat es keine einzelnen Bänder von den jeweiligen Aufnahmen gegeben. Die Tonaufnahmen hat man direkt auf DAT-Kassetten gespielt bzw. gespeichert und später digital bearbeitet. Die einzelnen Abschnitte sind wegen der besseren Übersichtlichkeit und des schnelleren Zugriffs auf einzelne Spuren gelegt worden. Das zur Ausstrahlung gelangte Produkt ist ebenfalls zuvor auf einer DAT-Kassette abgespeichert worden.

3.1.3.3. Semiotische Kommunikationsinstrumente – Einsatz von Sprache, Geräusch und Musik

3.1.3.3.1. Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander

Der gesprochene Teil dieser Produktion tritt gegenüber den anderen Elementen (Musik und Geräusch) quantitativ deutlich in den Vordergrund. Die für dieses Hörspiel komponierten kurzen Musik- und Geräusch-Kombinationen stehen vor allem zwischen den einzelnen Textstücken. Lediglich ganz am Beginn dienen sie als Untermalung der Sprechtexte. Aber auch in diesem Fall gilt: Sprache wird hörbar in den Vordergrund gerückt. Größere zeitliche Teile (etwa der Dialog zwischen Hesiod und Demodes) stehen gänzlich ohne Musik- und Geräuschteile da.

3.1.3.3.2. Die Sprache

Der Unterschied zwischen dem ursprünglichen Manuskripttext und den später von einzelnen Schauspielern gesprochenen Textpassagen wird schon durch die andauernden Textveränderungen recht deutlich. Der Manuskripttext verfügt über keinerlei Hinweise zu Sprachintention und -ausdruck, so daß gerade bei der Tonaufnahme versucht worden ist, der einzelnen Sprecherpersönlichkeit breiten Raum zu lassen, d.h. diese hat zuerst versuchen können, den richtigen Sprachduktus zu finden. Erst danach haben der Regisseur und der Autor in gemeinsamer Absprache versucht die für beide subjektiv richtige Sprechäußerung den Schauspielern zu entlocken.

Diese gesprochenen Textelemente dienen teils als erzählerisches und inhaltliches Moment (Museumsführer und ICH 2), teils als kommunikativer Handlungsanzeiger (Dialog zwischen Hesiod und Demodes) und teils als lyrisch-rhythmischer Sprachgebrauch (Demodes, Pausanias, ICH 1, Muse – auch in choraler Form). Ganz am Beginn dieses Hörspiels wird eine formelhaft geflüsterte Sprache (der griechische Text der Theogonie), die mit Geräusch-Musik-Elementen unterlegt ist, als emotionaler Einstieg verwendet.

3.1.3.3.3. Musik und Geräusch

Der Musikeinsatz kommt in drei Formen vor: Ganz am Beginn werden die Musik-Geräusch-Elemente dem Text unterlegt. Hier besitzen sie zwei Funktionen: Erstens versuchen sie eine natürliche Geräuschquelle nachzuahmen (fallende Wassertropfen) bzw. auf eine Örtlichkeit (Brunnen) hinzuweisen (dafür ist zusätzlich ein dumpfer Hall verwendet worden). Zweitens kann mit diesen Elementen eine emotionale Schiene gelegt werden (unheimlich klingender, langandauernder hoher Ton). Im ersten Drittel werden die Musik- und Geräuschstücke dann punktuell zwischen die einzelnen Textstücke gelegt, wobei sie hier nur Impulse bieten, kurze Episoden, die weniger der nachfolgenden Handlung dienen als der Unterbrechung und Gliederung dieser einzelnen Textstücke. Schließlich gibt es am Ende noch ein musikalisches Gitarrenstück, das mit dem Ausklang des Hörspiels auch einen Bezugspunkt zum letzten Textstück (Muse) bietet.

Die eingebauten Geräusch- und Musikelemente ergeben keine Komposition, die in Teilen auftritt und stellen keine bestimmte Motivik in den Vordergrund, sondern diese

Stücke sind nur pointierte Abrisse, die oft als Kontrapunkt gegenüber dem teils rhythmischen teils erzählerischen Text eingesetzt werden.

3.1.3.4. Allgemeine Daten zur Aussendung des Hörspiels

3.1.3.4.1. Aufführungsort

Bundesweite Ausstrahlung im Österreichischen Rundfunk, Hörfunkprogramm Österreich 1 (Ö1). Landesweite Ausstrahlung im Österreichischen Rundfunk, Hörfunkprogramm Österreich 2 (Ö2).

3.1.3.4.2. Aufführungsanlaß

Ö1: Es hat kein spezieller Anlaß vorgelegen, sondern das Hörspiel ist im Rahmen der wöchentlichen Hörspieltermine gesendet worden. Vom zuständigen Hörspielleiter Konrad ZOBEL wird darauf geachtet, daß sich die Hörspielformen an diesem Termin immer wieder abwechseln.

Ö2: Uraufführung im Rahmen einer schon seit Jahren immer wieder stattfindenden Literatur-Reihe vor Publikum. Im Anschluß an diese Sendung hat der anwesende Autor eine Lesung gehalten.

3.1.3.4.3. Aufführungszeit und Dauer der Aussendung

Ö1: Das Hörspiel *Hippokrene* ist am Dienstag, dem 21.10.1997, auf dem Sender Ö1 ab 20.31 Uhr gesendet worden. Dauer des Hörspiels: ca. 42 min.

Ö2: Bereits einen Tag davor, am Montag, dem 20.10.1997, ist dieses Hörspiel im ORF-Studio Innsbruck uraufgeführt worden.

3.1.3.4.4. Aufführungsumfeld

Ö1 ist der Hörfunksender, der als der eigentliche Kultursender in Österreich gilt. Insofern sind im Programmumfeld immer nur kulturelle oder wissenschaftliche Sendungen zu hören. Am Dienstag ist vor dem Hörspieltermin ein Beitrag zur klassischen Musik und nach dem Hörspieltermin ebenso eine Sendung über Musik gelaufen, wobei letztere selten zu hörende Musikbeiträge angeboten hat.

Ö2 ist der Landessender, der vor allem Sendungen und Produktionen aus dem eigenen Bundesland aussendet.

3.1.3.4.5. Aussendungsart

Erstendung im jeweiligen Sendebereich.

3.1.3.5. Gattungsart des Hörspiels

Raoul SCHROTT hat in seiner Manuskriptvorlage sein Stück selbst als Hörspiel bezeichnet. Im Interview hat er festgehalten, daß dies sein erstes original für den Rundfunk geschriebene Stück ist. Andere davor erstellte Hörspiele haben Bücher als Grundlage für ein Manuskript gehabt.

Wie bei den beiden schon davor untersuchten Hörspielen zählt diese Hörspielform zum „Literarisches Hörspiel", nicht nur weil der Kern dieses Hörspiels eindeutig auf der textuellen Ebene zu finden ist, sonder auch weil das Hörspiel auf der Sendeschiene für Literarische Hörspiele gesendet worden ist. Der Autor verweist im Interview allerdings darauf, daß ein Hörspiel eine andere Gattung als ein (literarischer) Text sei, somit andere Erfordernisse und Gesetze, eben ein eigenes Anspruchsprofil besitzt.

3.1.3.6. Wichtige Ergebnisse der Beobachtung

3.1.3.6.1. Veränderungen am Textablauf

Die Veränderungen am Text, die im Laufe der Herstellungsphase der Manuskripte und der Herstellung des Aussendungsproduktes entstanden sind, habe ich schon erläutert. Ebenso habe ich den zeitlichen Ablauf bei den Textveränderungen in der Produktionsphase charakterisiert. Hier komme ich nun zum Einfluß der einzelnen im Studio anwesenden Produzenten und zu jenen Handlungen, die zur Textveränderung geführt haben: Schon vor der Erstellung des Autormanuskriptes hat es Gespräche des Autors mit dem Regisseur gegeben, in denen es um die Realisierung dieses Hörspiels aus thematischer Sicht gegangen ist. Im Laufe der Produktionsphase haben sich der Autor und der Regisseur immer unmittelbar vor dem jeweiligen Aufnahmetermin zusammengesetzt, um im Gespräch gemeinsam auf einige mögliche Schwachstellen im Text zu verweisen. Dies hat manchmal dazu geführt, daß der Autor Textänderungen mit jenem Wortlaut vorgenommen hat, den der Regisseur vorgeschlagen hat. Neben diesen Gesprächen ist es unmittelbar vor dem Aufnahmebeginn zu weiteren Absprachen mit den einzelnen Schauspielern und der einzigen Schauspielerin gekommen. In diesen Besprechungen sind dann alle drei Personen (Autor, Regisseur und Schauspieler) erneut auf das Autormanuskript eingegangen. Vor allem der Autor hat die Schauspieler gefragt, ob Schwierigkeiten mit dem Text aufgetreten sind. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung mit der Textvorlage hat der Autor den Text verändert, sobald einzelne Schauspieler Verständnisprobleme mit Textpassagen und mit bestimmten Worten gehabt haben. Teilweise hat der Autor hier jenen Wortlaut übernommen, der von einzelnen Schauspielern vorgeschlagen worden ist. Während der Tonaufnahme ist es im Gespräch zwischen dem Regisseur und dem Autor (gelegentlich auch mit dem Tontechniker) oder beim Abhören einzelner aufgenommener Sprechstellen dazu gekommen, daß (im Einverständnis mit dem Regisseur) auf Textstellen ganz verzichtet worden ist oder diese erneut eine Abänderung erfahren haben.

Im späteren Verlauf der Tonaufnahmen hat sich der Autor immer stärker in die Regie eingebracht und im Zusammenhang mit dieser Rolle auf Textveränderungen beharrt. Vor bzw. nach der Einspielung der Musik-Geräusch-Sequenzen war es deshalb zumeist der Autor als Regisseur, der Textveränderungen (vor allem Textstreichungen) initiiert hat. Für diese Textänderungen gilt daher allgemein: Der Autor hat eine Textänderung eingesehen, akzeptiert und schließlich durchgeführt. Diese Textänderung ist vor und bei der Tonaufnahme vor allem auf Wunsch und in Zusammenarbeit mit dem Regisseur

sowie den Schauspielern und im späteren Produktionsverlauf vor allem aufgrund des eigenem Antrieb des Autors verwirklicht worden.

3.1.3.6.2. Zuständigkeiten

Der Tontechniker ist für alle tontechnischen Maßnahmen zuständig gewesen. In dieser Rolle ist er vom Autor und Regisseur immer wieder befragt worden (unter anderem hinsichtlich der Auswahl der Textstücke nach technischen Kriterien wie Tonqualität oder Sprachreinheit oder hinsichtlich technischer Fehler wie Mikrophonabstand oder Brüche zwischen den einzelnen Sequenzen) bzw. hat er selbständig dazu Stellung genommen. Dagegen hat er sich mit Hinweisen zur sprachlichen Gestaltung der Texte zurückgehalten, dies vor allem weil bereits der Autor und der Regisseur darauf geachtet haben und er als dritte Person (laut eigener Aussage) nur noch gestört hätte. Am Ende der Produktionsphase hat er sich dann stärker in die Diskussion über die Textgestaltung eingebracht, wobei dann sein Interesse vor allem der Klanggestalt des Hörspiels gegolten hat und nicht der Textgestalt.

Sämtliche Sprecher und auch die Sprecherin sind von Beruf Schauspieler. Alle haben schon mehrere Hörspiele mit produziert. Mit ihrem Einsatzwillen haben sie gezeigt, daß sie diese Hörspielarbeit sehr ernst genommen haben. Einige dieser Schauspieler haben das Angebot des Autors wahrgenommen und Vorschläge für Textkorrekturen vorgetragen.

Der Komponist, der an den letzten beiden Tagen der Produktion zum Produktionsteam gestoßen ist, hat vor allem zum Einsatz der einzelnen Musik-Geräusch-Sequenzen Stellung bezogen und seine Ideen zu technischen Realisierungen vorgebracht. Darüber hinaus ist es ihm darum gegangen, die Wünsche des Autors im Hinblick auf die von ihm komponierten Stücke zu erfahren.

Sowohl der Regisseur als auch der Autor haben gemeinsam die künstlerische Ausgestaltung dieser Produktion übernommen. Beide haben diese Aufgabe gegenüber dem anderen als gleichberechtigt angesehen (darauf ist in den Interviews hingewiesen worden). Während am Beginn der Tonaufnahmen der Autor sich selten (auch aus Furcht, daß seine Absicht nicht richtig verstanden werde – lt. Interview) an die Schauspieler gewandt hat, sondern nur an den Regisseur, ist er im späteren Verlauf der Tonaufnahme – und dann verstärkt hin zum Ende der Produktion – wesentlich initiativer geworden und hat dann versucht, sich bei den Fragen der Gestaltung durchzusetzen. In dem Maße wie sich der Autor Raoul SCHROTT als Regisseur stärker eingebracht hat, sind die Stellungnahmen zur Gestaltung der einzelnen Passagen oder zur sprachlichen Umsetzung vom Regisseur Martin SEILER ganz bewußt (von ihm auch so gewünscht – lt. Interview) ausgeblieben. Während der Tonaufnahmen haben sich beide als gleichberechtigte Partner dargestellt (was sich an der Sitzordnung gezeigt hat – beide haben nebeneinander gesessen) und sind damit beschäftigt gewesen, zuerst die gesprochene Textstelle für sich durchzunehmen und sie mit dem anderen zu diskutieren, um danach ihre Erkenntnisse an den jeweiligen Schauspieler weiterzugeben. Dabei hat Martin SEILER mehr auf die

Akzentuierung Wert gelegt, während Raoul SCHROTT mehr auf den Sprechfluß geachtet hat. Während dieser gesamten Phase der Tonaufnahme und der darauffolgenden Veränderungsvorschläge haben beide augenscheinlich miteinander harmoniert, wenngleich es manchmal vorgekommen ist, daß beide thematisch unterschiedliche Aussagen getroffen und dadurch vereinzelt zur Verwirrung der Schauspieler beigetragen haben. In dieser Phase hat sich vor allem der Autor zurückgenommen, da er gesehen hat (so seine Aussage im Interview), daß es besser sei, wenn nur noch der Regisseur zu einer bestimmten Textstelle was sagt.

Während der Phase des „Anlegens", Schneidens und Mischens ist es zu einer veränderten Sitzordnung gekommen. Zum Zentrum des Geschehens ist der Bildschirm geworden. Vor diesem hat der Tontechniker gesessen, daneben, noch relativ zentral der Autor und schon seitlich davon der Regisseur. Diese Sitzordnung hat dann der tatsächlichen Einflußnahme auf die Gestaltung des Hörspiels während des Prozesses des Schneidens und Mischens entsprochen. Während dieser Phase hat der Tontechniker die unmittelbare technische Durchführung gesteuert und der Autor vor allem zu den künstlerisch-gestaltenden Momenten Stellung bezogen. Dagegen hat sich der Regisseur in dieser Phase schon betont zurückgehalten und vor allem auf den Gesamtcharakter des Hörspiels geachtet. Dennoch hat man auch bei diesem Arbeitsablauf versucht, gemeinsame Beschlüsse zu erarbeiten.

Während der gesamten Zeit der Studioproduktion ist erkennbar gewesen – was sich auch in den Interviews bestätigt hat –, daß der Tontechniker und der Regisseur schon jahrelang zusammenarbeiten. Beide haben betont auf den Autor Rücksicht genommen und versucht, dessen Wünsche durchzusetzen. Gleichzeitig hat der Autor ebenso versucht, sich nicht übermäßig aufzudrängen, sondern in gemeinsamer Absprache mit den anderen zu einer für alle gemeinsam vertretbaren Lösung zu kommen. In dieses Schema paßt der Auftritt des Komponisten, der ebenfalls versucht hat, die Vorstellungen des Autors zu verwirklichen.

3.1.3.6.3. Technische Anwendungen

Bei der Aufnahme der Sprecher sind im Tonaufnahmeraum zwei hintereinander gestellte Mikrophone verwendet worden. Diese haben den Zweck gehabt, später verschiedene Raumeindrücke (Positionen im Raum) zu verwirklichen. Viele im digitalen Studio möglichen Bearbeitungsformen wie Schnitt, Blende, Verstärker, Filter, Raumhall, Richtungseindrücke u.a. sind bei dieser Produktion eingesetzt worden. Der Schnitt ist vor allem beim Sprecher des Museumsführers notwendig geworden, da man bei der Aufnahme ursprünglich vom Schauspieler verlangt hatte, einen Sprachfehler einzubauen. Gerade die dabei vom Schauspieler eingesetzten Pausen sind dann aber wieder großteils herausgeschnitten worden. Raumhall und Richtungseindrücke sind vor allem bei den Textpassagen verwendet worden und die Blende ist vorwiegend bei den Übergängen zwischen den einzelnen Kommunikationsinstrumenten zum Einsatz gekommen. Einzelne Töne wie den Wassertropfen oder einen hohen durchgehenden Ton hat der Tontechniker im digitalen Studio selbst hergestellt. Auf Seite 5 ist die vom Sprecher der

Textstellen von ICH 2 erlangte Sprechzeit gedehnt, d.h. die Sprechdauer mit Hilfe eines Computerprogramms künstlich verlängert worden. Natürlich sind bei dieser Produktion Lautstärken ausbalanciert und Raumeindrücke in Übereinstimmung gebracht worden.

Die technischen in diesem digitalen Studio verwendeten Software-Programme heißen „Pro Tools“ und „Sound Designer“.

3.1.3.6.4. Handlungen und Gespräche

Durch den höflichen Umgang aller an der Produktion beteiligten Personen ist eine sehr herzliche Atmosphäre entstanden. Allen Produzenten (auch den Sprechern) hat man den Wunsch nach einem harmonischen Miteinander ansehen können. Es ist daher nicht überraschend, daß während der gesamten Produktionszeit kein einziges Mal schlechte Stimmung aufgekommen ist. Die persönliche Bekanntheit der Schauspieler mit dem Produktionsteam hat dazu ebenso beitragen können wie die langjährige Bekanntschaft der anderen Beteiligten.

Sowohl vom Regisseur als auch vom Autor ist diese Produktion als eine gemeinsame Arbeit angesehen worden, in die auch der Tontechniker mit einbezogen worden ist.

Die beteiligten Personen haben einander nicht nur wegen ihres beruflichen Engagements respektiert, sondern auch eine persönliche Wertschätzung dem jeweils anderen entgegengebracht.

3.1.3.6.5. Sonstige Bemerkungen

Die langen Pausen zwischen den Produktionsterminen sind in eine Zeit gefallen, in der der Tontechniker einen ORF-internen Stellenwechsel von der Tontechnik zum Marketingbereich vollzogen hat. Dieser Umstand hat die Terminwünsche und -vorhaben für die einzelnen Produktionstage, die sich schon mit dem Engagement von einzelnen Schauspielern und der Schauspielerin schwierig gestaltet haben, zusätzlich behindert. Damit ist es für die ständig beteiligten Personen nicht einfach geworden, sich jedesmal neu auf dieses Hörspiel einzustimmen. Schließlich haben diese Terminprobleme dazu geführt, daß man erst eineinhalb Wochen vor der Aussendung dieses Hörspiels in drei Zwölf- bis Sechzehn-Stunden-Arbeitsschichten diese Produktion hat fertigstellen können. Diese schwierigen Arbeitsbedingungen haben von allen Beteiligten ein hohes Maß an Einsatzbereitschaft und Sensibilität erfordert.

3.1.4. Die Befragungsergebnisse

Insgesamt habe ich bei allen drei Untersuchungen 21 Personen befragt. Drei Personen sind in einer Doppelfunktion tätig gewesen. Die Hauptfunktion, in der ich diese Person befragt habe, ist mit „1" (Beispiel: q.1.) bezeichnet. Die Befragung des Dramaturgen hat im Jahre 1995 stattgefunden, die weiteren Interviews habe ich alle im Jahre 1997 durchgeführt. Zusätzlich aufgenommen habe ich Auszüge eines Interviews mit dem Autor Peter ROSEI, das Peter ZIMMERMANN von der ORF-Hörfunkabteilung Ö1 im Jahre 1996 mit dem Autor geführt hat. Dieses Interview habe ich als Ersatz herangezogen, da sich der zu befragende Autor nach Produktionsende im Ausland aufgehalten hat. Lediglich bei der letzten von mir untersuchten Produktion im ORF-Studio in Innsbruck ist es mir möglich gewesen, alle Produzenten/Beteiligten zu befragen.

Gerade weil es sich in allen Fällen nicht um homogene Produktionsteams gehandelt hat, habe ich möglicherweise sehr viel mehr Prozesse beobachten können als dies bei bereits langjährigen Arbeitsgemeinschaften möglich gewesen wäre. Dieser Umstand hat meines Erachtens dazu geführt, daß ich während meiner Beobachtungen Verständnisfragen habe stellen müssen und dürfen, welche dann geholfen haben, meine Beobachtungen zu erklären.

Folgende Bedingungen sind bei den Interviewdurchführungen ausschlaggebend gewesen:

- Durch die Form der Interviewführung (keine standardisierten Fragen, sondern Verwendung eines Interviewleitfadens) haben meine Fragestellungen zum gleichen Thema leicht voneinander abweichen können.
- Zu manchen Themenbereichen habe ich nicht alle Problemstellungen befragen können (Gründe: Zeitmangel, da die meisten Interviews erst nach Beendigung der Aufnahme- bzw. Produktionsphasen möglich gewesen sind; nicht alle Themen haben sich für alle Personen relevant erwiesen; ich selbst habe vergessen, bestimmte Punkte anzusprechen).

3.1.4.1. Liste der befragten Personen

Folgende Personen habe ich im Landesstudio Wien (Wien 1 und Wien 2 bedeutet: erste bzw. zweite Hörspielproduktion in Wien) und Landesstudio Tirol befragt:

1. Sprecherinnen und Sprecher

a) Eddi Jordan

b) Hasia Boritsch

c) Francisca Lippert (Wien/1)

d) Karl MENRAT

e) Günther EINBROD

f) Klaus FISCHER (Wien/2)

g) Johannes NIKOLUSSI

h) Ulrich WILDGRUBER

i) Thomas HOLTZMANN

j) Dietmar MÖSSMER

k) Julia STEMBERGER (Tirol)

2. Regieassisentin und Regieassistent
l) Fritz OBERHOFER (Wien/1)

q.2.) Katharina Elke WEIß (Wien/2)

3. Tontechnikerin und Tontechniker
m) Marie-Therese SCHUMLITSCH

n) Gerhard WIESER (Wien/1 und 2)

o) Bernhard TRIENDL (Tirol)

4. Komponist
p) Haimo WISSER (Tirol)

5. Regisseurinnen und Regisseur
q.1.) Katharina Elke WEIß (Wien/1)

r.1.) Elfriede CZURDA (Wien/2)

s) Martin SEILER (Tirol)

t.2.) Raoul Schrott (Tirol)

6. Autorin und Autoren
u) Peter ROSEI (Wien/1)

r.2.) Elfriede CZURDA (Wien/2)

t.1.) Raoul SCHROTT (Tirol)

7. Dramaturg
v) Konrad Zobel (Wien/1und 2)

3.1.4.2. Tabellarischer Überblick der Antworten

Die Themenschwerpunkte lauten: Persönliches, Medien, Literatur und Ästhetik. Die in dieser Liste bei Ästhetik angeführten Nennungen „Was ist beim Hörspiel wichtig?" bzw. „Herstellungsprozeß (und Ästhetik)" habe ich nicht befragt, diese Kolonnen sind wegen der in diese Richtung weisenden Antworten hinzugefügt worden.

Abb. 3.9 Antworten zu persönlichen Themen

	Haben Sie schon in dieser Funktion gearbeitet?	**Ihre Profession bzw. Aufgabe?**	**Warum haben Sie mitgemacht?**
a)	Wenige Male in Deutschland.	Musical / Theater.	Geld.
b)	Sehr oft in Bosnien.	Schauspielerin, Prof. für Rhetorik.	Keine Fragestellung.
c)	Mehrere Male in Österreich.	Schauspielschule.	Keine Fragestellung.
d)	Mehrfach.	Schauspieler.	Weil ich viel Zeit hatte.
e)	Schon viele Hörspiele.	Schauspieler.	Ich könnte vom Geld für Hörspiele nicht leben.
f)	Viele Hörspiele.	Schauspieler.	Antwort wie bei e).
g)	Begonnen im Landesstudio Tirol Parallel dazu Moderator.	Schauspieler.	Für mich gibt es keine minderwertigen Arbeiten im darstellenden Beruf. Man ist medial präsent. Nicht wahnsinnig gut bezahlt.
h)	Viele Male.	Schauspieler.	Das Hörspiel gehört einfach dazu, das weiß man seit der Ausbildung.
i)	Sehr viele Male . Ich hatte noch beim damaligen NWDR angefangen.	Schauspieler.	Am Anfang war es ein guter Nebenerwerb. Ich mache bei vielen Produktionen mit.
j)	Schon seit 15 Jahren. Im letzten Jahr hauptsächlich hier in Innsbruck.	Schauspieler.	Klar die Lust und nicht ökonomische Gründe. Hier kann man sich durchaus einbringen.
k)	Vor einigen Jahren hier in Innsbruck das erste gemacht.	Schauspielerin.	Großer Spaß, weil man mit dem Instrument Stimme, Rhythmus und Musikalität vieles machen kann.
l)	Seit zehn Jahren als freier Mitarbeiter. Auch schon 15 -20 Features selbst produziert.	Bindeglied zwischen technischem Ablauf und kultureller bzw. künstlerischer Leitung. Verwaltungstechnische Aufgaben. Eine Art Sozialarbeiterfunktion.	Suche mir selbst aus, wobei ich darauf achte: möchte ich das machen, habe ich Zeit?
m)	Schon fünf Jahre fix angestellt. Zuerst noch Cutterin.	Zuerst Manuskript lesen, dann mit dem Tonmeister und der Regie darüber reden, dann Aufzeichnungen führen und zuletzt schneiden.	Zufällig dazu gekommen, denn vorher für CD-Produktionen gearbeitet.
n)	Hörspiele mache ich hier schon 20 Jahre als Tonmeister.	Für Aufnahme und Mischphase zuständig. Hier Rücksichtnahme auf das Endklangbild, da Abfolge nur einmal festgelegt werden kann.	Meistens muß ich die Hörspiele nehmen, die aufwendiger zu produzieren sind.
o)	Schon 7 Jahre.	Tontechniker hier beim ORF-Tirol gelernt. Für den gesamten tontechnischen Rahmen zuständig. Zuvor mit dem Regisseur überlegt, welche Mittel und Möglichkeiten wir verwenden.	Mich hat die Literatur und die Arbeit mit Schauspielern interessiert.
p)	Ca. sechs bis sieben Hörspiel-Musiken. Dazwischen selbst ein Hörspiel gemacht – fast ganz ohne Musik.	Komponist, daneben auch Techniker.	Vom Regisseur angesprochen.
q)	Bisher eine Hörspielregie.	Theater-Regisseurin.	Ich finde die Kombination, mal Theaterstück mal Hörspiel, spannend.
r)	Schon früher – vor über 10 Jahren. Dieses war auch der erste Hörspieltext seit 10 Jahren.	Freie Autorin.	Um das eigene Hören, die textuelle Umsetzung durchzusetzen. Weil es als Autorin Geld bringt.
s)	Mehrjährige Erfahrung. Zuerst noch bei anderen gelernt, dann selbst versucht.	Zuerst kulturelle Berichterstattung für den ORF, später Hörspiel und Literatur . Leiter der Hörspiel- und Literatur-Abteilung im Studio Tirol.	Literatur war immer das eigentliche Interesse. Hörspiele hatte ich schon als Kind gerne gehört.

t)	Zuerst über eine DADA-Ausstellung ein Hörspiel in Bayern gemacht. Dann bei vier Features und zwei weiteren Hörspielen von mir dabei gewesen. Daneben auch ein bißchen Film gemacht.	Schriftsteller (Das Wort klingt noch am neutralsten). Uni-Lektor (gebe ich immer an).	Zum Hörspiel gekommen, weil mich einst dieser Regisseur (DADA) gefragt hatte, ob ich so etwas machen möchte. Hörspiel ist für Autoren sicher ein ökonomischer Faktor und im Verhältnis vom Zeitaufwand zu Einnahmen am rentabelsten.
u)	Nachdem ich den Autor selbst nicht befragt habe, gibt es zu diesen Fragen keine Hinweise.		
v)	Seit 1987, vorher Landesstudio Wien (Literatur u. Hörspiel) und vorher neun Jahre Kulturredakteur. Davor wenig Kontakt mit dem Hörspiel.	$^{2}/_{3}$ meiner Arbeitskraft gehören dem Hörspiel. Neben meiner Funktion eines Dramaturgen, der die Regie bestellt, bin ich für Geldauftreiben und Verteilung der Ressourcen zuständig. Auf die Produktion nehme ich keinen Einfluß.	Vor allem die Möglichkeit der Vermittlung des Ästhetischen hat mich zu diesem Job gebracht.

Abb. 3.10 Antworten zum Bereich Medium

	Welche allgemeinen Momente haben beim Hörspiel Einfluß?	**Welche Hörspielgattung stellt das produzierte Hörspiel dar?**	**Welche Instrumente sind bei der Hörspielproduktion wichtig?**
a)	Aufgrund der vorhandenen Sprachverständnis-Schwierigkeiten (Eddi Jordan ist Amerikaner) habe ich lediglich einige persönliche Fragen an diese Person gestellt.		
b)	Das oben Genannte gilt auch für die Bosnierin Hasia Boritsch.		
c)	Siehe „Welche Instrumente wichtig“.	Keine Fragestellung.	Muß alles zusammenpassen, ist alles gleichbedeutend.
d)	Technik hat dienende Funktion, soll unterstützen. Der Unterschied zwischen Vorlage und Verwirklichung ist nicht so groß.	Hörspiel ist ein Spiel bei dem es um sinnliche Erfahrung geht, um das Hören.	Alles sollte gleich wichtig sein, es wird aber von Hörspiel zu Hörspiel unterschiedlich sein. Die Stimme ist wie ein Daumenabdruck. Zunächst ist die Vorlage wichtig.
e)	Keine Fragestellung.	Keine Fragestellung.	Neben Stimme, Geräusch und Musik gibt es noch die Atmosphäre als wichtiges Moment.
f)	Keine Fragestellung.	Keine Fragestellung.	Stimme ist ein individuelles Werkzeug. Alle drei sind gleich wichtig, wobei der Einsatz, das Timing eine wichtige Rolle spielt.
g)	Keine Fragestellung.	Der Versuch, Literatur zu transportieren.	Die Summe des Ganzen . Sprache allein wäre kein Hörspiel. Musik nicht nur Zwischenmusik. Geräusche gehören ebenso dazu. Das wichtigste ist der Text.
h)	Keine Fragestellung.	Keine Fragestellung.	Ich weiß nicht, wie man ein Hörspiel zusammensetzen kann.
i)	Zur Technik weiß ich nichts zu sagen.	Ein literarisches Hörspiel, ganz sicher.	Das geht nur im Zusammenklang.
j)	Das Literarische am Hörspiel interessiert mich sehr. Musik, Nachrichten, das gehört auch zum Radio.	Hörspiel ist im Sinne von Lesen zu verstehen.	Vornehmlich das, was man aus Sprache, Musik und Geräuschen macht.
k)	Der Unterschied zwischen dem was man liest und daraus macht ist manchmal enorm. Der falsche Weg wäre es, die Dinge rein technisch zu versuchen.	Keine Fragestellung.	Die verschiedenen Hörspiele legen auf unterschiedliche Dinge Wert. Es gehört garantiert alles dazu.
l)	Siehe Frage „Was ist beim Hörspiel wichtig“.	Eher literarisches Hörspiel.	Siehe Frage „Was ist beim Hörspiel wichtig“.

m)	Das ist unterschiedlich, es kommt auf den Aufbau des Stückes an.	Dieses ist neben dem Literarischen auch ein Technisches Hörspiel.	Siehe „Welche allg. Momente haben Einfluß".
n)	Alle Momente sollten miteinander eine Einheit bilden.	Literarisches Hörspiel.	Im Prinzip ist immer der Text die Basis. Mit den Geräuschen muß sehr effizient gearbeitet werden. Musik wird komponiert, wenn das „Drumherum" anspruchsvoller ist.
o)	Streßfaktoren durch Entwicklung in Ö1 und Ö2. Das Produkt steht im Vordergrund. Radio ist eigentlich Hörspiel, der Rest ist eine Erscheinung unserer Zeit: Das „Nebenbeihören".	Ein literarisches Produkt, das man für den Medienbetrieb umsetzt. Ein Buch in akustischer Form, wo man zwischen den Zeilen hören kann.	Es soll nichts für sich stehen. Es hängt vom Hörspieltyp ab.
p)	Annahme, daß im Grunde noch alles möglich ist, was man will, wenn man mit einer vernünftigen Idee kommt.	Keine Fragestellung.	Musik hat hier eine dienende Funktion.
q)	Unser Organisationsbereich (Konrad Zobel) unterstützt die Experimentierfreudigkeit bei Hörspielproduktionen.	Keine Fragestellung.	Keine Fragestellung.
r)	Viele Manuskriptstufen vorher gewesen. Vermischung von Idee und sozialer Wirklichkeit.	Die Bezeichnung gewählt, da Hör**stück** eine andere Realität als das Wort **Spiel** vermittelt.	Die ganzen Elemente sind miteinander komponiert. Plakative Geräusche sind langweilig.
s)	Gehe selbst auf Autorensuche und bevorzuge Autoren, die ein medialästhetisches Empfinden haben. Der Text hat die größere Autorität als der Lautsprecher.	Sehr stark ein Hörtext, der für die Ohren geschrieben wurde. Jede Hörspiel-Gattung bedarf anderer Vorbereitung und andere Personen werden wichtiger. Ein unterhaltendes Hörspiel kann auch glzt. ein Literarisches Hörspiel sein (Ö1 und Ö2 als Grenzen falsch). Hörspiel ist zuerst ein literarischer Text.	Ich habe einen Ensemblegedanken, und je nach Text ist das eine oder andere wichtig. Hier ist der Text Nr. 1 und Geräusche und Musik sind Nr. 2. Hier sind es vor allem die Klarheit, Herbheit und Leichtigkeit des Textes.
t)	Alle Personen und Momente sind wichtig.	Hörspiel ist eine andere Gattung als ein Text, es hat andere Erfordernisse und Gesetze, ein anderes Anforderungsprofil.	Dort, wo sie Sinn und Spaß machen und weitertragen. Bei diesem Hörspiel paßt Musik eher nicht (Später war er dann doch mit der Realisation zufrieden). Die Schauspielerstimme ist das Wichtigste.
u)	Keine Hinweise.	Keine Hinweise.	Dem Autor hatte die Umstellung des Textes nicht gefallen (Aussage der Regisseurin).
v)	Gesellschaftliche (Publikum) und institutionelle Rahmenbedingungen sind nicht wegzudenken. Budgetäre und gesetzliche Bedingungen wie auch Kulturauftrag haben ebenfalls Einfluß.	Nicht einzugrenzen, da unterschiedliche Termine.	Am Dienstag-Termin sind Wort, Klang und Geräusche sowie die Musikalisierung wichtig. Der Einsatz der Vielzahl der Mittel ist per se nicht nur positiv, man kann auch ohne das andere Element auskommen – und es kann gut werden.

Abb. 3.11 Antworten zum Bereich Literatur

	Ist die eigene Rolle wichtig?	**Welche Personen sind bei der Produktion wichtig?**	**Welchen Hörereinfluß gibt es auf die Produktionen?**
a)	Aufgrund der vorhandenen Sprachverständnis-Schwierigkeiten (Eddi Jordan ist Amerikaner) habe ich lediglich einige persönliche Fragen an diese Person gestellt.		
b)	Das oben Genannte gilt auch für die Bosnierin Hasia Boritsch.		
c)	Sprecherin ist wichtig.	Jeder Part ist wichtig.	Keine Fragestellung.
d)	Ich stimme zu, daß die Stimme für die Produktion wichtig ist. Bin Teil der Produktion.	Regisseur hat Koordinationsfunktion. Man muß miteinander arbeiten und sprechen und gemeinsame Lösungen finden.	Keine Fragestellung.
e)	Siehe „Welche Personen wichtig".	Im Idealfall ergänzen sich die Personen. Es ist gut, daß es eine Arbeitsteilung gibt. Regisseur soll Vorstellungen vermitteln, ohne daß Schauspieler impotent wird.	Keine Fragestellung.
f)	Keine Fragestellung.	Eigentlich der Autor/die Autorin. Dann wird Technik immer wichtiger.	Keine Fragestellung.
g)	Schauspielerei ist eine interpretative Angelegenheit.	Bei den Personen ist es eine gleichwertige Sache.	Keine Fragestellung.
h)	Kann ich nicht beurteilen.	Sicher ist die Tontechnik sehr wichtig auch wenn sie im Hintergrund bleibt. Natürlich ist auch der Regisseur sehr wichtig.	Keine Fragestellung.
i)	Man kann auch falsch besetzen, daher sind Schauspieler wichtig.	Das kann man nicht so direkt sagen.	Keine Fragestellung.
j)	Grundlage ist der Text, nicht der Sprecher.	Für mich als Sprecher der Regisseur. Vorteil, wenn Autor dabei ist. Aber auch Tontechniker wichtig.	Keine Fragestellung. Kinder machen heute die Erfahrung des Hörspiels nicht mehr.
k)	Wenn die Haltung stimmt, dann ergibt sich das andere daraus.	Es ist wunderbar, wenn der Autor dabei ist. Am wichtigsten sollte das Produkt und der Text sein. Je nach Konstellation der Personen wird es die Gewichtsverteilung sein, oder es ziehen „alle an einem Pott".	Es gibt viele Leute, die das sehr gerne hören und es beflügelt die Phantasie.
l)	Wird zumeist unterschätzt. Wenn ich sage, das Geräusch ist nicht vorhanden, weil ich es nicht bringen will, habe ich Einfluß.	Es zählt unbedingt das gute Team. Es gibt unterschiedliche Phasen mit unterschiedlicher Relevanz der Personen. Der Regisseur muß den Kopf hinhalten.	Seit 1995 „Lange Nacht des Hörspiels" für Hörer. Wir bekommen viele Reaktionen (Anrufe) und Regisseure informieren sich darüber.
m)	Ich unterschreibe sofort, daß die Tonbearbeitung eine Kunst ist, die nicht unterschätzt werden soll.	Es gibt keine Abstufungen.	Sobald irgend etwas von den Hörern gesagt wird, erfahren wir es. Wir versuchen jedoch immer, anders zu produzieren.
n)	Es hängt von der eigenen Persönlichkeit ab, ob man sich als Handlanger oder Erfüllungsgehilfe sieht oder von Anfang an aktiv mitgestaltet.	Die Aussagekraft sollte vom Text kommen und durch die anderen Personen, Technik unterstützt werden. Ein optimales Ergebnis kann nur in Teamarbeit passieren.	Bei der Studioarbeit überlegen wir uns, wie können wir das für den Hörer so rüberbringen, daß er noch zuhört.
o)	Versuche, ein positives Klima aufzubauen. Ich kann nur auf technischer Seite mitgestalten und da mache ich es so, wie ich es mir vorstelle.	Normalerweise besprechen der Regisseur und ich alles gemeinsam. Hier wollte ich aber nichts mehr dazu beitragen, da schon Regisseur und Autor dabei waren.	Ich repräsentiere natürlich auch eine breitere Schicht der Hörer.

		Wie die Wertigkeit ist, das überlasse ich anderen. Natürlich ist es auch ein gruppendynamischer Prozeß, eine Teamarbeit.	
p)	Arbeite gerne eng mit Autoren zusammen. Möchte der Sache bedingungslos dienen. Manchmal neige ich dazu, mich zuviel in die Technik einzumischen.	Einerseits gibt es eine Gewichtung aber andererseits ist hier der Autor am wichtigsten, weil es seine Idee umzusetzen gilt.	Die Wichtigkeit des Hörens wird unterschätzt, die des Sehens überschätzt.
q)	Ich betrachte mich als Teil der Gruppe, jedoch ein bißchen Hierarchie ist dabei.	1. Der Chef (Zobel), der Autor und ich bei der Vorbesprechung. 2. Während der Produktion das gesamte Team. 3. Mit den Sprechern z.T. zweimal getroffen.	Es wäre gut, durch neue Hörspielarbeiten neue Hörer zu gewinnen.
r)	Als Autorin liefere ich den Text aus, als Regisseurin bin ich Moderatorin, eine mit der Matrix, dem Überblick.	Alle anderen professionell arbeitenden Leute sind genauso wichtig wie meine Person.	Keine Fragestellung.
s)	Der Regisseur ist eher ein Medium als ein Zampano. Bei Live-Hrspl. ist er natürlich der Zampano, der die Autorität hervorkehrt. Am Anfang habe ich versucht, dem Raoul mit den Schauspielern etwas abzunehmen, Katalysator zu spielen. Ich will gerne die Endredaktion bis zum Schluß mitmachen. Autor mußte am Anfang vom Musikeinsatz überzeugt werden.	Das teilt sich in Phasen ein: mit dem Tontechniker vorher Absprachen. Bei den Schauspielern bin ich wichtiger, in der Mischphase wieder der Tontechniker. Wenn der Autor da ist, sollte es sein Produkt sein, wenn er es will. Dieses Projekt verstanden wir beide (Autor und Regie) als Tandemprojekt – von der Idee über die Besetzung usw. Mit Schauspielern gab es Vorabsprachen.	Ich höre Texte, wenn ich sie lese.
t)	Ich beharre nicht auf die Umsetzung meines Manuskripttextes. Wenn die Umsetzung nicht funktioniert, fällt halt ein Text heraus. Es geht mir nicht um die Verfügungsgewalt meines Textes, sondern darum, ein gutes Hörspiel zu machen.	Es haben alle Personen einen Einfluß zu ziemlich gleichen Teilen. Natürlich ist es auch eine diktatorische Angelegenheit durch den Text, aber in Zusammenarbeit mit den anderen.	Die Aufmerksamkeitsspanne beim Hören ist anders als beim Lesen. Ich produziere nicht für die Publikumserwartung, das Stück muß seine eigene Stringenz und Logik haben.
u)	Keine Hinweise.	Keine Hinweise.	Die Gemütsbewegung des Hörers ist mein Ziel.
v)	Als Angestellter des Hörfunks für die Vermittlung von Produkten zuständig. Freund des guten Hörspiels, was von den verschiedensten Faktoren abhängig ist.	Für den Dienstag-Termin gibt es vornehmlich die Trennung zwischen Autor und Produktion. Zumeist gibt es eine enge Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Personen. Der kreative Anteil ist von Fall zu Fall verschieden, hängt vom Manuskript ab. Schauspieler sind auch sehr wichtig.	Unter tags ein breit gefächertes Publikum und am Abend spezifische Sendungen für ein spezialisiertes Publikum. Produktionen mit weniger Personen für Hörer besser.

Abb. 3.12 Antworten zum Bereich Ästhetik

	Welche Kunstform oder Ästhetikform stellt das Hörspiel dar?	**Was ist beim Hörspiel wichtig?**	**Herstellungsprozeß (und Ästhetik)**
a)	Aufgrund der vorhandenen Sprachverständnis-Schwierigkeiten (Eddi Jordan ist Amerikaner) habe ich lediglich einige persönliche Fragen an diese Person gestellt.		
b)	Das oben Genannte gilt auch für die Bosnierin Hasia Boritsch.		
c)	Es kommt auf das Hörspiel an.	Keine Nennung.	Keine Nennung.
d)	Das Hörspiel bewegt sich im Bereich Kunstwerk, wobei das Literarische wichtiger ist als eine Ästhetik oder als das Darstellerische. Das Ästhetische ist das Unwichtigste.	Keine Fragestellung.	Die Ästhetik muß stimmen für das, was man damit macht und wie man es macht.
e)	Es ist eine eigene Kunstgattung und nicht allein literarisch oder sonst etwas.	Keine Fragestellung.	Kunst einer guten Regie ist, daß sie in bestimmte Bahnen lenkt, jedoch die Freiheit der Gestaltung läßt.
f)	Dem vom Genannten (=e)) wird beigestimmt. Hörspiel ist ein Anstoß zum Phantasieren.	Keine Fragestellung.	Keine Nennung.
g)	Zuerst einmal ist es ein radiophones Produkt, wobei es von den Personen abhängt, was es wird.	Keine Nennung.	Es gibt Studios, die sich mehr auf die künstlerische und andere, die sich eher auf die konventionelle Seite verlagern.
h)	Das ist von Fall zu Fall verschieden. Es ist eine große Ergänzung des Bereiches Wort.	Keine Nennung.	Siehe „Welche Kunstform / Ästhetikform".
i)	Nicht beantwortet bzw. siehe „Welche Hörspielgattung".	Keine Nennung.	Keine Nennung.
j)	Hörspiel hat sehr viel mit Literatur zu tun, zumindest jene Hörspiele, die heutzutage hergestellt werden.	Keine Nennung.	Ich mache jedes Jahr hier in Innsbruck bei Live-Hörspielen mit, und das ist eine andere Arbeit, wenn Publikum dabei ist.
k)	Im besten Fall ist es ein Genuß.	Keine Nennung.	Die Leute, die Hörspiele machen, hängen an der Sache.
l)	Hörspiel ist eine Kunstform, die neben dem Lesen den Sinn des Hörens bringt. Es ist eine Gattung in der alle Bereiche (Literatur, Medium, Ästhetik) vorkommen.	Wo die Dinge (semiotische Instrumente) zusammenpassen.	Keine Nennung.
m)	Es ist eben so unterschiedlich, welches Hörspiel es ist. Die Kunst liegt beim Produkt immer irgendwo anders drinnen.	Keine Nennung.	Das Kunstvolle ist zwei Wochen mit den Leuten zusammenzusitzen, denn jeder hat eine andere Vorstellung der Umsetzung.
n)	Das Hörspiel will von der Tradition her dem Hörer über das Medium Radio Literatur vermitteln. Es hat damit einen literarisch-künstlerischen Aspekt.	Keine Nennung.	Schwierig wird es, etwas zu gestalten, wenn sich die Personen nicht ausdrücken können.
o)	Das Literarische ist der Kern der Sache, wobei es natürlich ein Medienprodukt ist.	Wenn eben die Stimmen, mit dem Ausdruck in den Räumen und Geräuschen aufgehen.	Bei Originalton-Hörspielen muß man sich akustisch geeignete Orte aussuchen, auch ein Ambiente für Schauspieler. Bei Live-Hörspielen kommt der Streß noch dazu, wobei es ein wahnsinniger Reiz ist. Positives Klima ist wichtig. Ein Hörspiel ist eigentlich nie fertig Im Grunde sind es immer Kompromisse, um das Beste rauszuholen.

p)	Das kann alles sein, es hängt aber vom Autor ab. Das Traditionelle Hörspiel (Art Theaterinszenierung) hat sich fast ganz aufgelöst. Hörspiel ist heute mehr und mehr Spielwiese für Sprachforschung im weitesten Sinne. In der musicé concret trifft sich Hörspiel und akustische Kunst.	Keine Nennung.	Es sind persönliche Dinge, was einen berührt, stoßt den anderen ab.
q)	Das Künstlerische ist das Spannende beim Hörspiel. Man kann es nicht so einfach sagen.	Keine Nennung.	Versuch, die Gedanken des Autors umzusetzen, nachdem man sich mit ihm zusammensetzt. Eine „message" umsetzen . Für mich ist der künstlerische Moment, der bei der Arbeit geschieht, am wichtigsten.
r)	Wo alle diese Momente wie literarisch, akustisch und ästhetisch vorkommen.	Das wichtigste ist der akustische Raum, in den der Text schon hineingedacht wird. Hörspiele und Dinge, die man so noch nicht gehört hat.	Die Lust am Spiel muß bei allen kommen, dann wird es ein tolles Hörspiel.
s)	Hörspiel und Feature sind die einzige Möglichkeit, Radio-Ästhetik zu machen. Für mich ist die Ästhetik des Hörspiels auch eine Reaktionsästhetik. Für mich ist das Spiel dann die Annäherung an das Ideal des durch das Lesen gehörten Textes.	Keine Nennung.	Es geht darum, eine Ästhetik zu finden. Leute, die bei der Produktion dabei sind, eignen sich ein eigenes Denken an. Wenn der Höreindruck ein völlig anderer ist, muß man Strategien über den Haufen werfen.
t)	Das alte Hörspiel als akustische Bühne war für mich uninteressant. Hörspiel hat mit Poesie, Musik und Rhythmus zu tun – wie lange Geräusche, welche Tonqualität, wo die Stimmen liegen. Erst vorgetragen wird ein Gedicht zur Poesie, und das hat wesentlich mit Hörspiel zu tun und das ist mein Zugang.	Das postmoderne Hörspiel hat viel von der Montagetechnik gelernt, dennoch braucht man eine rudimentäre klassische Dramaturgie, die dir beim ersten Mal Zuhören auch den Zugang erschließt. Im Grunde will man in allen Arbeiten was Poetisches machen, d.h. was funktioniert, was Aussage hat und ästhetisch auch befriedigt. Ästhetik ist nicht nur Schönheit als Argument, als Ornament, sondern eine Art von Ökonomie. Besser klarer als kompliziert.	Dieser Text war das erste richtig geschriebene Hörspiel. Es ändert sich durch Aufnahme der Schauspieler so viel an der ganzen Anlage, der Dramaturgie. Durch Geräusche und Musik kommt eine weitere Ebene dazu. Man muß dann schauen, wie man die verschiedenen Aussageebenen und -formen harmonisiert und synchronisiert. Ästhetik hat dann sehr viel mit komplexen Strukturen zu tun. Der Herstellungsprozeß ist der eigentliche kreative Prozeß und genau so wichtig wie das Manuskriptschreiben. Jeder schaut von seinem Blickpunkt auf das gleiche Produkt und will es für alle kompatibel machen.
u)	Die „Welt" wollte ich beschreiben, Durchdringung der Tiefe erreichen.	Keine Hinweise.	Keine Hinweise.
v)	Aufgrund des Kulturauftrages ist Hörspiel ein Kulturprodukt und kein reines Unterhaltungsangebot. Hörspiel zwingt zum Zuhören, womit es eine Gegenbewegung zum normalen Radioprogramm ist. Ein Hörspiel, wenn es Kunst sein will, soll für die Bewegung des Hörers Raum lassen.	Es ist nicht möglich, die Qualität eines Hörspiels im vorhinein zu definieren, da man es vom jeweiligen Produkt nicht trennen kann.	Das Hörspiel ist nicht ein literarischer Text, der dann noch akustisch verziert wird, sondern ein Konzept für eine akustische Erlebniswelt. Die meisten Autoren kommen von der Literatur und machen sich Überlegungen zum Hörspiel erst in zweiter Linie.

3.1.4.3. Gemeinsamkeiten und zusätzliche Themen

3.1.3.4.1. Die größten Übereinstimmungen

- Obwohl arbeitsteilige Aufgabenbereiche vorherrschen, wird vieles in Teamarbeit durchgeführt und beschlossen – hier vor allem in den Kleingruppen: Regie–Technik, Regie–Regieassistenz, Regie–Autor.
- Die eigene Rolle wird als ein mitgestaltender Teil des Ganzen verstanden.
- In den einzelnen Arbeitsphasen werden unterschiedliche Personen und deren Ansichten wesentlich. Ist jedoch der Autor bei der Produktion anwesend, werden vor allem dessen Vorstellungen umgesetzt.
- Alle semiotischen Kommunikationsinstrumente (gesprochene Sprache, Musik und Geräusche) sind im allgemeinen gleichbedeutend, sie sollten aber aufgrund der Textvorlage aneinander angepaßt werden und können hier eine unterschiedliche Wertigkeit erhalten (Ferner genannt: das „Atmosphärische" als ein viertes Element).
- Unterschiedliche Hörspielgattungen verlangen ein unterschiedliches Herangehen bei den Momenten/Elementen wie Technik, Organisation, Kommunikationsinstrumenten u.a.
- Das Hörspiel ist als Produkt eine Kunstgattung, in der die von mir befragten Momente (literarische, mediale und ästhetische) zusammenkommen können. Es hängt von der gewählten Gattungsform und den für die Produktion zuständigen Personen ab, welche Momente dann entscheidend werden.
- Während es für die Schauspieler ein künstlerischer Anreiz ist, Hörspiele mit zu gestalten, ist es für die Autoren zusätzlich ein finanzieller Anreiz.
- Den Tontechnikern bzw. dem Regieassistenten ist es ein Anliegen, darauf zu verweisen, daß ihre Arbeitsleistung außerhalb des Medienbetriebes zu wenig beachtet wird.
- Die meisten Schauspieler sprechen davon, daß es schade wäre, wenn die Rundfunkanstalten das Hörspiel bzw. einzelne Hörspielarten langsam absterben lassen würden.
- Obwohl sich die Regisseure Informationen über akustische Wünsche von Hörern einholen, sind sie nicht daran interessiert, diese Wünsche unbedingt zu erfüllen, sondern sie wollen eher neue Klangmuster produzieren, von denen sie hoffen, daß diese auf Hörerinteresse stoßen.

3.1.3.4.2. Nicht in der Tabelle aufgelistete Themen bzw. Fragestellungen

1. Hören Sie selbst Hörspiele?

Die Personen mit festem Angestelltenverhältnis beim ORF hören meist mehrere Hörspiele von aufgenommenen Kassetten hintereinander an; die Schauspieler, der Komponist und der Autor bzw. die Autorin hören Hörspiele eher oft (vier Nennungen) bis eher nicht (zwei Nennungen).

2. Sind sie mit ihrer Arbeitsleistung zufrieden?

Die eigene Arbeitsleistung wird unterschiedlich bewertet, es läßt sich keine Tendenz feststellen.

3. Möchten Sie am Ende noch etwas zum Thema Hörspiel sagen?

Neben den schon erwähnten Hinweisen (Hörspiel soll weiter bestehen, Technik und Regieassistent werden zu wenig zur Kenntnis genommen) hat es weitere Aussagen gegeben.

- Toll ist es, daß zeitgenössische Autoren herangezogen werden und das Hörspiel zur Gegenwartsliteratur beiträgt
- Das Hörspiel wird wieder interessant, wenn es als Gegenstück zu den zu sehr audiovisuellen Medien auftritt
- Die Entwicklung des Hörspiels interessiert mich, wobei ich denke, daß Fünf- oder Zehn- Minuten-Hörspiele einen breiteren Kreis von Hörern erreichen würden oder diesen Kreis dafür interessieren könnten
- Wenn ein Text nicht schlagartig schön ist, investierst du keine Zeit, und langweilige Texte sind meist redundante Texte
- Beim Hörspiel hörst du zu und die Dinge spielen sich im Kopf ab
- Es gibt wenige Momente, wo du deinen eigenen Text genießen kannst, und beim Hörspiel ist dies der Fall
- Beim Endabhören ist ein objektives Urteil schwierig, da man zu intensiv mit der Produktion beschäftigt ist
- Wir machen viele Koproduktionen mit deutschen Rundfunkanstalten
- Die Deutschen Hörpsielproduktionen sind den österreichischen sehr ähnlich (vier Nennungen)
- Die Crux an Hörspielen ist, daß sie immer so spät gesendet werden

3.1.5. Zusammenfassung des Empirieteils

Zwei Themen sind von mir im empirischen Teil meiner Arbeit untersucht worden: Die Hörspielentwicklung in Österreich und ihre Voraussetzungen für hörspielästhetische Konzepte von Aktanten im Rahmen von Hörspielproduktionen.

3.1.5.1. Bedingungen für die Hörspielentwicklung

Als wesentliche **Bedingungen für die Hörspielentwicklung und** für das **Hörspiel in Österreich** haben sich bis zum Jahre 1997 folgende Punkte gezeigt:

- Durch den Wechsel an der Spitze des ORF (von Gerd BACHER zu Gerhard ZEILER) im Jahre 1994 ist der im ORF bereits von Generalintendanten BACHER eingeschlagene Weg finanzieller Einsparungen mit Hilfe der durch Gerhard ZEILER eingerichteten strukturellen Veränderungen noch deutlicher weitergeführt worden.
- Das Regionalradiogesetz 1993 (Es ist am 1. Jänner 1994 in Kraft getreten und – nachdem dagegen berufen worden ist - hat erst 1997 dann für alle Bundesländer Gültigkeit erlangt hat. Sendebeginn: 1. April 1998) hat dem monopolistischen ORF zu den schon vom Ausland einstrahlenden Sendern neue Konkurrenz im Inland gebracht. Das Schlagwort „Vom Monopol zum Marktführer" beschreibt die auf diese Entwicklung folgende Strategie des ORF. Im Zusammenhang mit dieser Situation ist die Neugründung des Programmes FM 4, ein Sender für die Jugend (1995), und sind die Neustrukturierungen im Bereich Fernsehen und Hörfunk zu verstehen. Damit hat man besonders den Aspekt der Ökonomie (Reichweite und Werbeeinschaltungen) im Rundfunk in den Vordergrund rücken wollen. Diese neue Situation hat u.a. dazu geführt, daß Fernsehsendungen mit weniger als 100.000 Zusehern (wie z.B. Kultursendungen) in den Hörfunkbereich abgeschoben worden sind.
- Ein Ergebnis dieses ökonomischen Denkens: die einzelnen Landesrundfunkanstalten sind verstärkt unter Druck gekommen. Bei ihnen hat es deshalb vor allem Einsparungen bei den Eigenproduktionen gegeben. Unmittelbare Auswirkungen hat es für die im Hörfunk hergestellten Literatursendungen, wie z.B. die Funkerzählung (vollständige Streichung ab dem Jahr 1998) oder auch das Hörspiel in Ö2 gegeben, das im Verhältnis zu anderen Hörfunkgattungen als ein sehr teures Produkt gilt.
- Der Sender Ö1 hat mit der Neubesetzung eines Programmchefs (Alfred TREIBER) dagegen eine Aufwertung erfahren. TREIBER hat schon im Jahre 1995 seine neue Programmphilosophie für diesen Sender bekanntgegeben, die unter anderen folgende Überlegungen enthält: Rücksicht auf das relativ alte Publikum und gleichzeitiges Ansprechen der jüngeren Hörerschaft. Als Säulen gelten: Information, Anspruchsvolle Musik und Kulturelles Wort; alle paar Jahre werden Schema-Adjustierungen durchgeführt, um die Stärken des Senders Ö1 hervorzuheben; der Sendetermin für Primärkultur (also auch für Hörspielproduktionen) ist der Abend (gerade diese Tageszeit hat sich als Nachteil erwiesen, da das ältere Publikum meist nicht mehr zuhört bzw. zur

Medienkonkurrenz Fernsehen wechselt, das ein ähnliches Publikum am Dienstag- und Samstag-Abend-Termin anspricht, während das jüngere Publikum zu diesen Zeitpunkten meistens außer Haus Freizeitaktivitäten nachgeht); Ö1 soll dem gegenwärtigen Kulturschaffen mehr Raum geben.

- In den letzten zehn Jahren (bis 1997) ist es auf dem Hörspielsektor (u.a. durch die Eingliederung des Landesstudios Wien in die Hörfunkintendanz) zu einer Verschiebung der Produktionstätigkeit gekommen: während in den einzelnen Landesstudios immer weniger produziert worden ist, hat man in der Hörfunkintendanz immer mehr Hörspiel-Produktionen hergestellt.
- Wegen der hohen Produktionskosten und der gleichzeitig angestiegenen Produktionszeit sind in letzten Jahren vor 1997 Hörspiele immer öfter koproduziert worden.
- Während die Anzahl an Neuproduktionen von Hörspielen im 10-Jahresrhythmus (ab 1945) immer stärker sinkt, steigt die Anzahl von Übernahmen und Wiederholungen ständig an.
- Bei den einzelnen Produktionen entsteht wegen der immer geringeren Anzahl an beteiligten Produktionsstellen und der Reduzierung von Personal die Tendenz, daß nur noch wenige Personen (Dramaturgen, Regisseure, Tontechniker, Regieassistenten) für Hörspiele zuständig sind, ein Umstand, der sich in Zukunft vor allem auf die quantitative Schichtung des Hörspiels auswirken könnte.
- Die vorherrschende Tendenz bei den Landessendern (Ö2), Hörspielaussendungen vor allem in den letzten Jahren auf den Abend zu verschieben, hat es mit sich gebracht, daß gerade die hier hohen Hörerzahlen sinken. Dagegen hat man in Ö1 die schon vor Jahren eingerichteten Sendeschienen bis 1997 vorerst beibehalten.

3.1.5.2. Die Hörspiel-Handelnden

Diese Bedingungen für die Hörspielentwicklung zeigen deutlich, daß sich die **Reaktionen der im Sinne der ETL handelnden Personen auf diese Bedingungen in den letzten Jahrzehnten allgemein verändert** haben. Während die **Vermittler** (Dramaturgen) auf Einflüsse reagieren mußten, hat sich bei den **Produzenten, Rezipienten** sowie **Verarbeitern** weniger verändert.

- Bei den **Autoren** herrscht noch immer die Tendenz vor, sich wenig um die medialen Möglichkeiten und Bedingungen des Hörfunks zu kümmern. Wichtig erscheint ihnen das eigene Schreiben, dem sich das Medium ihrer Meinung nach anzupassen hat.
- Während eine **Rezensionstätigkeit** zu Hörspielproduktionen in Österreich (und nicht nur hier) kaum noch besteht, scheint auf dem wissenschaftlichen Sektor das Interesse an Hörspielforschung in Intervallen aufzuleben. So ist gerade in den Jahren vor 1997 die Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten wieder gestiegen.
- Die wenigen noch verbliebenen **Hörspielhörer** sind – wie Untersuchungen gezeigt haben – mit dem Hörspiel schon seit längerem zufrieden. Einzig der Wunsch ist

geäußert worden, anspruchsvolle Wortsendungen wie das Hörspiel mit höchstens 40 Minuten Sendezeit zu begrenzen.

3.1.5.3. Die Handlungen der untersuchten Personen

Im Rahmen der von mir **untersuchten Hörspielproduktionen** haben die **Reaktionen der einzelnen Handelnden** so ausgesehen:

- Einzelne Aktanten haben sich den **Bedingungen des Mediums Hörfunk gezielt unterordnen** müssen (sei es durch zeitliche, finanzielle, personelle oder andere Bedingungen). Während der Produktionsphase ist bei einigen Personen (vor allem den Regisseuren und Autoren) der **Gedanke eines literarischen Erzeugnisses** mit im Vordergrund gestanden, dieser Gedanke ist aber **immer nur eine Überlegung unter vielen** gewesen.
- Bei den von mir untersuchten Hörspielproduktionen wird altbekanntes Wissen deutlich, nämlich daß der vorgelegte **Manuskripttext lediglich ein Ideenlieferant** ist. Die von den im Studio anwesenden Produzenten durchgeführten Arbeiten verändern diesen Text nachhaltig. Gleichzeitig zeigen meine Untersuchungen ein weiteres altbekanntes Wissen, nämlich daß das **Produkt Hörspiel nur in Zusammenarbeit aller Personen entstehen kann**. Eine noch immer vorherrschende Regel, in Rezensionen oder bei Benennungen von Hörspielen den Autor hervorzuheben ohne dabei auf die wesentlichen Leistungen der anderen Personen hinzuweisen, stellt somit ein Relikt einer früher praktizierten Rezensionspraxis dar.
- Während der **Herstellungsphasen** (Tonaufnahme, Schnitt und Aneinanderfügen der einzelnen Sequenzen und schließlich Mischung) ist auf ökonomische **Interessen** weniger, dafür auf **produktionstechnische und individuell-ästhetische** um so mehr Wert gelegt worden. In den einzelnen Herstellungsphasen ist das **Gewicht der Verantwortung** immer wieder **unterschiedlich verteilt** gewesen, wobei es in den meisten Fällen gemeinsame Beschlüsse über auszuarbeitende oder heranzuziehende Tonsequenzen gegeben hat, womit ein deutlicher Hinweis auf den **Teamarbeitscharakter bei den Produktionen** gegeben ist.
- **Allgemein gilt** für die von mir untersuchten Hörspiele und wohl für alle **Hörspiel-Produktionen**: Jede Hörspielgattung wie auch jede Realisation verlangt von den Aktanten eine unterschiedliche Herangehensweise (sowohl im Hinblick auf semiotische Kommunikationsinstrumente als auch auf Technik, Organisation u.a.m.).

3.1.5.4. Die Intentionen und Konzepte der untersuchten Hörspiel-Handelnden

Diese **Reaktionen weisen deutlich auf die Intentionen/Konzepte einzelner Aktanten hin,** wobei einige dieser Konzepte so ausgesehen haben:

- Die **Hörerschaft und die Verarbeiter des Hörspiels** sind von den dafür zuständigen Personen (Dramaturg, Regisseur, Autor, Tontechniker) in der Produktionsphase in den Studios **kaum berücksichtigt** worden. Auf den **Hörer** hat man nur auf diese

Weise **Rücksicht genommen**, daß ihm immer wieder neue Möglichkeiten des Hörens angeboten wurden, um so dessen möglichen Erwartungen entgegensteuern zu können. Der **Verarbeiter von Hörspielen** ist nicht angesprochen worden, da es ihn ohnehin kaum mehr gibt.
(= Konzept der unbedeutenden Aktanten)

- Während der einzelnen **Produktionsphasen** sind immer wieder **hierarchische Strukturen** aufgetreten, da Entscheidungen bzw. die Durchsetzung von Entscheidungen wohl kollegial beschlossen worden sind, diese aber letztendlich durch die entscheidende Instanz (zumeist Regie oder Tontechnik, bei Anwesenheit auch Autor) gesetzt worden sind.
(= Konzept der entscheidenden Aktanten)
- Die Beobachtungen und Befragungen haben ergeben, daß bei den **einzelnen Handelnden sehr viele und oft unterschiedliche Konzepte zum Tragen** kommen, die vor allem die eigenen und fremden Rollenerwartungen betreffen. So ist es den **Technikern** bei der Realisierung auch um die technische Durchführbarkeit, den **Schauspielern** auch um die Form ihrer Berufsausübung, den **Regisseuren** auch um die mögliche Belastbarkeit der Schauspieler, den **Autoren** auch um den finanziellen Anreiz gegangen usw. **Diese vielen Konzepte lassen die Reduktion auf die Vorstellung, daß die Handlungen von „hörspielästhetischen Konzepten" gelenkt werden, nicht sinnvoll erscheinen.**
(= Konzept der unterschiedlichen Rollenerwartungen/Rollenerfüllungen)
- Darüber hinaus sind im persönlichen **Umgang der Aktanten** und im Umgang mit dem Thema und der Durchführung des Hörspiels auch **motivationale und emotionale Gesichtspunkte** aufgetaucht, die Einfluß auf die künstlerischen Vorstellungen genommen haben.
(=Konzept der unterschwelligen Bedürfnisse)

3.1.5.5. Die persönlichen Konzepte der Hörspiel-Handelnden

Mit Bezug auf meine **Forschungsfrage:** Welche hörspielästhetischen Konzepte bestimmen das literarische Handeln von Aktanten im Literatursystem?, lassen sich **folgende persönliche Konzepte für die mit unterschiedlichen Bedürfnissen ausgestatteten Aktanten** zusammenfassen: **künstlerische, finanzielle, gesetzliche, formale, technische sowie psychosoziale.**

- Während bei den **im Medium Rundfunk im festen Angestelltenverhältnis befindlichen Personen** (Dramaturg, Tontechniker) **alle diese persönlichen Konzepte** zum Tragen kommen, treten bei den **außerhalb des Mediums arbeitenden Personen vor allem** die künstlerischen, finanziellen und psychosozialen Konzepte in den Vordergrund.
- Die einzelnen **persönlichen Konzepte besitzen** aufgrund meiner Untersuchungen vor allem **folgende Grundlagen**:

  * **künstlerisch**: Vorstellung von der Gestalt des Hörspiels und durchführende Gestaltung bei der Hörspielproduktion.
  * **finanziell**: Ökonomische Einflüsse durch den ORF, Aufbringung von Geldmitteln für die jeweilige Produktion und damit zusammenhängend für nachfolgende Produktionen, Lohn als Grundlage für den Lebensunterhalt.
  * **gesetzlich und formal**: Rundfunkgesetz, interne Programmrichtlinien, Konzept der Sendeleiste, Hörerwünsche.
  * **technisch**: Vorstellung der technischen Durchführbarkeit und Realisierung.
  * **psychosozial**: Schaffung eines freundschaftlichen, arbeitsintensiven und streßfreien Klimas, Betreuung von internen und externen Personen, Ideeneinbringung und Gestaltungsvorschläge zur Realisierung des Produktes, Form der Zusammenarbeit und der Gesprächsführung.

- Die **einzelnen künstlerischen Konzepte der Aktanten**, für die **ich die Bezeichnungen hörspielästhetische und/oder medienkulturelle Konzepte im Sinne der ETL verwendet** habe, sind natürlich unterschiedlich und sie sind von der **eigenen Berufsauffassung geprägt**. **Sobald** sich aber einzelne **Aktanten** etwa **in einer Hörspielproduktion** befinden, **müssen** sie ihre **eigenen künstlerischen Konzepte** den **Konzepten anderer Personen anpassen.**
- **Künstlerische oder hörspielästhetische/medienkulturelle Konzepte** sind im Rahmen von Hörspielproduktionen außerdem **von weiteren Faktoren abhängig**:
  * von der zu **planenden Hörspielsendeleiste** (beim Dienstagtermin des Hörspiels wird vor allem der literarische und autorbezogene Aspekt betont, womit der Text und später die sprachliche Umsetzung gegenüber den anderen Kommunikationsinstrumenten besonderes Gewicht erlangt) **und** damit verbunden von der **Hörspielgattung wie auch** vom zu **erwartenden Hörertyp**;
  * von dem **vorgelegten Hörspielmanuskript** (allein durch den Aufbau und den Inhalt kann ein Manuskript Strukturen und Einsatzmöglichkeiten von semiotischen Kommunikationsinstrumenten und von Sprechertypen vorbereiten);
  * von den **während der Produktion ablaufenden Prozessen** wie z.B.: Zeitdauer der Tonaufnahme einschränken, Übereinstimmung von einzelnen Sequenzen in bezug auf räumliche Gestaltung, Koordinierung der unterschiedlichen Kommunikationsinstrumente, Abstimmung der einzelnen Sprechpassagen und Sprecherrollen im zeitlichen und thematischen Rahmen, technische Aufgabenstellungen und vieles anderes mehr;
  * von **persönlichen medialen, literarischen oder ästhetischen Ideen und Idealen, die man anzuwenden bereit ist** (Bei meinen Interviews hat es immer wieder den Hinweis gegeben, daß das Hörspiel eine Kunstform sei, in der die von mir genannten Momente – medial, literarisch und ästhetisch – in jedem Hörspiel in spezifischer Form vorkommen können).

3.1.5.6. Die verschiedenen Handlungsrollen der Hörspiel-Handelnden

Schließlich haben meine Untersuchungen zeigen können, daß diese **persönlichen Konzepte** bei einer Person auch **davon abhängen** können, **zu welchen Zeitpunkten bei der Vorbereitung, Nachbereitung oder Durchführung einer Hörspielproduktion diese eingesetzt werden**. **Außerdem** haben diese Untersuchungen gezeigt, daß **einzelne Personen mehrere Handlungsrollen in einer einzelnen Handlung erfüllen können**:

- So hat z.B. der Regisseur (der im Falle von Martin Seiler in Innsbruck auch Dramaturg ist) bei der **Planungsphase ganz andere künstlerische Konzepte beachtet als während der Phase der Studioproduktion**.
- Während der Produktionsphase ist von einer Regisseurin in **einer einzigen Handlung nicht nur die Handlungsrolle des Vermittlers** (Zeitliche Kürzung des Hörspiels), **sondern auch die des Produzenten** (Künstlerische Umgestaltung während der zeitlichen Kürzung des Hörspiels) ausgefüllt worden.

3.1.5.7. Beantwortung meiner Forschungsfrage

Meine Forschungsfrage – Welche hörspielästhetischen Konzepte bestimmen das literarische Handeln von Aktanten im Literatursystem? – ist also **nicht dahingehend beantwortbar**, daß **einzelne** ganz bestimmte **Punkte angegeben werden** können. Viel mehr haben die **Untersuchungen gezeigt, daß es hörspielästhetische (oder künstlerische oder medienkulturelle) Konzepte in einer reinen Form gar nicht gibt**. Es **sind vor allem Konzeptbündel**, die als **persönliche Konzepte** (u.a. formale, technische, psychosoziale) in einer einzelnen Handlung **wirksam** werden. **Hörspielästhetische Konzepte stehen im Rahmen der Handlungsrolle Produktion damit in einem Beziehungsgeflecht**, das von so **unterschiedlichen Bedingungen (Handlungsvoraussetzungen)** wie u.a. dem Verständnis der eigenen Rolle, der notwendigen Zusammenarbeit in der Gruppe, den Bedingungen des Mediums, den eigenen Bedürfnissen und Erwartungen, dem eigenen Wissensstand über künstlerische/hörspielästhetische/medienkulturelle Merkmale abhängig ist.

Neben diesen Handlungsvoraussetzungen sind die **in der Studioproduktion durchgeführten Handlungen vor allem von den persönlichen Konzepten geprägt**, die nicht nur künstlerische Momente in den Vordergrund rücken. **Daneben** treten **weitere Punkte** in den Vordergrund, wie z.B. der Zeitpunkt in der Produktionsphase, die vorhandenen Vorgaben (Textmaterial und/oder Tonaufnahmematerial), emotionale und motivationale Einflüsse.

Damit hat die **empirische Untersuchung viele Erkenntnisse des theoretischen Teils erhärtet**.

4. Fazit

In meiner Arbeit, in der ich mich überwiegend auf das **Literarische Hörspiel** bezogen habe, bin ich von **zwei Ansätzen** ausgegangen, mit denen ich mich sowohl im **theoretischen** als auch im **empirischen Teil** auseinandergesetzt habe.

- Im **ersten Ansatz** ist es für mich um die **Bedingungen für und bei Hörspielproduktionen** gegangen. Die grundsätzlichen **Bedingungen für Hörspielproduktionen**, also die notwendigen oder vorhandenen Voraussetzungen und Bedingungen, damit Hörspielproduktionen durchgeführt werden können, habe ich über eine diachrone Betrachtung vorwiegend im theoretischen Teil erfaßt. Die **Bedingungen bei Hörspielproduktionen**, also die mittelbar und unmittelbar bei einer Hörspielproduktion auf Produzenten einwirkenden Bedingungen, habe ich dagegen vorwiegend in meiner synchronen Betrachtung im empirischen Teil untersucht.
- **Im zweiten Ansatz** ist es um **hörspielästhetische Konzepte von Produzenten** und **anderen Handelnden** gegangen. Im theoretischen Teil habe ich in den Abschnitten Medien, Literatur und Ästhetik jene Bedingungen aufgezeigt, die hörspielästhetische Konzepte bei den Handelnden generieren. Im empirischen Teil habe ich jene hörspielästhetischen Konzepte herausgestellt, die bei den Produzenten von einzelnen Hörspielproduktionen wirksam werden.

Für **beide Ansätze** habe ich folgende Theorien als Grundlage herangezogen: Die **Empirische Literaturwissenschaft** und den **Soziokulturellen Konstruktivismus**. Beide Wissenschaftstheorien bieten für handelnde Personen systemische Rahmenbedingungen an. Während der Soziokulturelle Konstruktivismus als Systemkomponenten die miteinander kooperierenden und voneinander abhängigen Teilsysteme Medien, Kultur, Kommunikation und Kognition als Rahmen vorgibt, sind es bei der Empirischen Literaturwissenschaft jene im Rahmen eines geschlossenen Systems vorhandenen Handlungsrollen Produzent, Vermittler, Rezipient und Verarbeiter.

Mit diesen theoretischen Grundlagen habe ich in dieser Arbeit für mehrere wissenschaftliche Arbeitsbereiche Betrachtungen angestellt:

- Für die **Empirische Literaturwissenschaft** habe ich untersucht, ob eine mögliche Weiterentwicklung in Richtung Medien-(kulur-)wissenschaft sinnvoll erscheint.
- Für die **Hörspielforschung** habe ich bisher nicht oder zu wenig beachtete Felder im Rahmen der **Bausteine einer Hörspielforschung** angeboten.
- Für eine **Literaturwissenschaft, die sich vermehrt als Medienwissenschaft versteht,** habe ich in dieser Arbeit zeigen können, daß vor allem dort Grenzen und Beschränkungen auftauchen, wo in Medien erzeugte Produkte mit poetischen und ästhetischen Maßstäben gemessen werden. Mit Hilfe der im theoretischen Teil ausgearbeiteten

und im empirischen Teil angebotenen Strukturen lassen sich jedoch – bei ein wenig Phantasie – in Zukunft weitere literarische Medienarbeiten untersuchen.

- Für Arbeiten zum Thema **Medienästhetik** habe ich mit dem Einbezug der Handelnden gezeigt, daß zukünftige Medienästhetiken unvollständig sind, wenn sie diesen Bereich aus ihren theoretischen Ansichten ausklammern.

Folgende Ergebnisse hat meine Arbeit für die einzelnen Arbeitsfelder gebracht:

4.1. Die grundsätzlichen Bedingungen für Hörspielproduktionen

Als notwendige oder vorhandene Voraussetzungen und Bedingungen, damit Hörspielproduktionen bestimmter Gattungen durchgeführt werden können, haben sich vor allem folgende Momente in den Abschnitten Medien und Literatur erwiesen:

- die zur Verfügung stehende Medientechnik
- die für die und in der jeweiligen Rundfunkanstalt entwickelten (politische, rechtliche u.a.) Regeln und Richtlinien
- die im Rahmen der Programmentwicklung mit Bezugnahme auf den Hörer bei den einzelnen Feldern Information, Bildung, Unterhaltung und Kultur entstandenen Hörspielgattungen
- der im Rahmen seiner Arbeitsausübung mit den (theoretischen) Traditionen und (teilweise selbst hervorgerufenen) Entwicklungen der jeweiligen Gattung vertraute Vermittler, der sich in seiner Programm- und Produktionsplanung nicht nur auf künstlerische und ökonomische Bedingungen beziehen muß, sondern auch auf die Wünsche der Hörer gegenüber einer bestimmten Hörspielgattung sowie den (wenn noch vorhandenen) Erwartungen von Hörspiel-Verarbeitern bzw. den Wünschen und (theoretischen und praktischen) Vorstellungen der einzelnen für die Produktion herangezogenen Produzenten

4.2. Die wesentlichen Bedingungen bei Hörspielproduktionen

Als die wesentlichen mittelbar und unmittelbar bei einer Hörspielproduktion auf Produzenten einwirkenden Bedingungen haben sich vor allem folgende Momente erwiesen:

- Die Aufnahmesituation – hier gilt: die Produktion erfolgt live oder zeitversetzt.
- Die technische Durchführbarkeit von individuellen Wünschen und Vorstellungen einzelner Produzenten.
- Zur Verfügung stehende Materialien und semiotische Kommunikationsinstrumente, die im Rahmen des Medienwechsels unterschiedliche Herangehensweisen fordern und fördern.
- Die vor allem vom Regisseur im Produkt herauszubildenden Schemata, die für bestimmte Hörspielgattungen (z.B. Literarisches Hörspiel) entwickelt worden sind.

- Berücksichtigung der Hörerwünsche sowie der Erwartungen und Wünsche des Vermittlers und/oder des Verarbeiters, welche vor allem der Regisseur durchsetzen muß.
- Eigene und fremde Rollenerwartungen, die im gemeinsamen und aufeinander abgestimmten Arbeiten durchzusetzen sind.

4.3. Die hörspielästhetischen Konzepte von Produzenten und anderen Handelnden

Grundsätzlich läßt sich meine **Forschungsfrage** – Welche hörspielästhetischen Konzepte bestimmen das literarische Handeln von Aktanten im Literatursystem? – bei den einzelnen Handelnden (Produzent, Vermittler, Rezipient, Verarbeiter) nicht damit beantworten, daß einzelne und ganz bestimmte Punkte angegeben werden. **Hörspielästhetische Konzepte sind** Einstellungen und Bewertungen, die einzelne Handelnde im Zusammenhang mit dem Hörspiel im Laufe ihrer persönlichen Entwicklung im Geflecht von Kommunikation, Kultur, Medien und Kognition generieren. Hörspielästhetische Konzepte sind also Schemata oder Wissenstypen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Hörspielgeschichte bei den einzelnen Handelnden entsprechend deren Intentionen (z.B. Rollenverständnis, Machtverständnis), Rahmenbedingungen (im und außerhalb des Mediums Rundfunk wirkende Einflüsse) und Bezugspunkte (Medien, Literatur und Ästhetik) im Rahmen diskursiver und nichtdiskursiver Prozesse herausgebildet werden.

In meiner empirischen Untersuchung habe ich jene **hörspielästhetischen Konzepte** herausgestellt, die **bei den Produzenten von einzelnen Hörspielproduktionen** wirksam werden. Grundsätzlich gilt bei Hörspielproduktionen: Jeder Produzent hat seine eigene Rolle (z.B. Regisseur, Tontechniker) zu erfüllen. Das Rollenverhalten der Produzenten im Studio ist von mehreren Dingen abhängig: so u.a. von der eigenen Entscheidungsgewalt bzw. der Kooperationsbereitschaft der anderen Aktanten, von motivationalen und emotionalen Einflüssen, von eigenen persönlichen Konzepten (darunter fallen: künstlerische, finanzielle, gesetzliche, formalistische, technische sowie psychosoziale Vorstellungen). Im Zusammenhang mit **hörspielästhetischen Konzepten sind** es **vor allem die künstlerischen Vorstellungen** (Vorstellung von der Gestalt des Hörspiels und durchführende Gestaltung bei der Hörspielproduktion), die jemand besitzen kann.

Diese **Konzepte sind abhängig von**:

- der eigenen Berufsauffassung,
- den in der Gruppe einander anzupassenden künstlerischen Vorstellungen,
- weiteren Faktoren wie der zu planenden Hörpielsendeleiste (damit der Mediengattung und der zu erwartenden Hörerschaft) oder dem vorgelegten Manuskript,
- den während der Produktion ablaufenden Prozessen (z.B. Zeitdauer der Tonaufnahme einschränken, Übereinstimmung von einzelnen Sequenzen in bezug auf räumliche Gestaltung),

- persönlichen medialen, literarischen oder ästhetischen Ideen und Idealen, die man anzuwenden bereit ist.

Hörspielästhetische Konzepte – und das gilt vermutlich für alle anderen medienästhetischen Ansätze – müssen von den einzelnen Produzenten in einer Studioproduktion im gemeinsamen Handeln aufeinander abgestimmt werden. **Der Einbezug der Handlung und der Handelnden in Hörspiel- oder Medienästhetiken ist insofern unerläßlich.**

4.4. Empirische Literaturwissenschaft

Die Empirische Literaturwissenschaft habe ich mit folgenden Thesen auf ihre Richtigkeit, mögliche Weiterentwicklung und auf die Gültigkeit meines gewählten Vorgehens (Einbezug des abstrakten Medienbegriffs) hinterfragt:

A. Hörspiele werden in einem Medienbetrieb anhand einer oder mehrerer Vorgaben hergestellt und von diesem an den Rezipienten vermittelt.

B. Hörspiele werden von den im Literatursystem Handelnden nach der Ästhetik-Konvention beurteilt.

C. Hörspielästhetische Konzepte werden im Rahmen der strukturellen Koppelung erworben (= Wissenserwerb).

Bei **These A** hat sich gezeigt, daß sie nicht für alle Hörspielproduktionen zutreffend ist, da es auch Eigenproduktionen außerhalb eines Medienbetriebes gibt. Im Rahmen des von mir untersuchten „Literarischen Hörspiels“ kann diese These aber Gültigkeit behalten, weil seit der Inbetriebnahme der Öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten diese Literarische Hörspiele produzieren und vermitteln (übertragen).

Die **These B** hat sich aus folgenden Gründen nicht haltbar erwiesen:

- Hörspiele werden nicht allein nach der Ästhetik-Konvention beurteilt, sondern für die Bedeutungsregeln und Bewertungskategorien sind noch medieninterne Bedingungen (z.B. Sendeleiste, finanzielle Ressourcen, Programmrichtlinien) und persönliche Konzepte, die eigene und fremde Rollenerwartungen (z.B. Schreiben von Hörspielen zur finanziellen Absicherung, oder Anreiz für den Techniker, neue technische Geräte zu erproben), maßgeblich.
- (Literarische) Hörspiele werden in der Regel in Medienbetrieben hergestellt. Es gibt eine Fülle von unterschiedlichen Hörspielgattungen.

Meine **These C** ist insofern zutreffend, als es für den Erwerb von hörspielästhetischen Konzepten eine kognitive und kommunikative (medial bedingte) Beziehung geben muß. Als Wissenserwerb kann hiermit auch gelten, daß eine introspektive Betrachtung eigener praktischer Hörspiel- bzw. Medienversuche zu einem solchen Wissenserwerb führen kann, der vor allem von der eigenen Wahrnehmung der Ergebnisse abhängig sein wird. Die Formen des Wissenserwerbs sind dabei nicht nur von rollenspezifischen Überlegungen (z.B. Produzent, Rezipient) bestimmt, sondern auch von sozialpolitischen oder

soziokulturellen Voraussetzungen (die medienspezifisch sein können oder medienextern vorhanden sind).

Aufgrund dieser Erkenntnisse ist auch die von mir gleichermaßen für den theoretischen als auch empirischen Teil angewandte **Hypothese** – Hörspielästhetische Konzepte sind abhängig von soziokulturell erworbenem Wissen über Ästhetik, Literatur und das Medium Rundfunk – nicht mehr zutreffend. Deshalb ergeben sich für die Empirische Literaturwissenschaft folgende Erkenntnisse:

- Als Grundlage für den **Medien**teil hat sich neben dem **abstrakten Medienbegriff** von Siegfried J. SCHMIDT (mit den Einheiten: Technik, Organisation, semiotische Kommunikationsinstrumente, Materialien der Kommunikation und Medienangebote) noch das Modell des **Mediendispositiv** von Knut HICKETHIER, das auf Freilegung der Zusammenhänge und Veränderungen von Wissenstypen und Machtverhältnisse zielt, brauchbar erwiesen. Dabei hat es sich gezeigt, daß diese Einheiten vor allem jenes Beziehungsgeflecht bilden, in dem das Hörspiel institutionell verankert ist. Gleichzeitig können diese Einheiten im Rahmen von Handlungen der Aktanten zur Entfaltung von Wahrnehmungsstrukturen führen. Alle diese Einheiten können für den einzelnen Handelnden partiell wirksam werden, wobei dieser Handelnde durch seine Handlung die Vermittlungsweisen, durch das sich das Medium definieren kann, nach innen und außen trägt.
- Mit dem Wissen, daß die These B den Anforderungen nicht standgehalten hat und daß (literarische) Hörspiele in Medienbetrieben hergestellt werden, sind beim Abschnitt **Literatur** folgende Änderungen bei den Formulierungen notwendig geworden: anstelle von literarischen Handlungen spreche ich nun von **medienkulturellen Handlungen,** anstelle von literarischen Produkten spreche ich nun von **kulturspezifischen Medienangeboten** und anstelle eines Literatursystems spreche ich von einem **Medienkultursystem**. Innerhalb dieses Medienkultursystems sind die Handelnden von den Voraussetzungen des Mediums und der eigenen und fremden Rollenzuschreibungen abhängig bzw. können einzelne Handlungen (vor allem vom Beobachter) nicht immer nur auf eine einzelne Handlungsrolle bezogen werden (z.B. kann der Dramaturg, der gleichzeitig Autor und Regisseur ist, mit einer einzigen Handlung während der Herstellungsphase die Rollen Produktion und Vermittlung abdecken). Aus diesem Grunde bin ich bei der Beschreibung von Handlungsrollen vor allem von einzelnen **Berufen ausgegangen**.
- Im **Ästhetik**teil wird verständlich, daß Hörspieltheorien ihre Möglichkeit der Verwirklichung im Hörfunk vor allem dort erhalten, wo die Bereitschaft einer Umsetzung von theoretischen Entwürfen im Interesse der zuständigen Rundfunkmitarbeiter liegt, die ihre Interessen wiederum nicht nur den Bedingungen des Mediums, sondern darüber hinaus den sozialpolitischen und soziokulturellen Strömungen (somit den Hörern, Kritikern u.a.) angepaßt haben. Hörspielästhetische Konzepte sind also vor allem dort als machtstrategische Konzepte wirksam geworden, wo Vertreter des Medienbetriebs Hörfunk diese Konzepte in Übereinstimmung mit ihrem

eigenen Rollenverständnis und ihrem vorhandenen soziokulturell anerzogenen Wissensstand mit vertreten haben. Daneben sind theoretische Äußerungen zu einem speziellen Thema nicht immer mit der praktischen Hörspielarbeit ihrer Zeit konform gegangen, so daß es oft keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen hörspielästhetischen Theorien und praktischen Arbeiten gegeben hat.

- In der **empirischen Untersuchung**, in der ich die Hörspielentwicklung in Österreich und ihre Voraussetzungen für die hörspielästhetischen Konzepte von Aktanten im Rahmen von Hörspielproduktionen erforscht habe, ist deutlich geworden, daß die in den einzelnen theoretischen Abschnitten angeführten Punkte ein Raster dafür bieten, unter welchen Bedingungen bei einzelnen Aktanten hörspielästhetische Konzepte möglich werden. Weiter haben meine Untersuchungen zeigen können, daß je nach Produktionsstand nicht nur unterschiedliche Personen(gruppen) Relevanz erlangen, sondern bei diesen Personen auch jeweils andere persönliche Konzepte wichtig werden und einzelne Personen mehrere Handlungsrollen in einer einzelnen Handlung erfüllen können. Die empirische Untersuchung bestätigt somit in vielen Teilen die im theoretischen Teil festgemachten Punkte.

Meine empirische Untersuchung läßt nun einige **Rückschlüsse für mein gewähltes Theoriekonzept** zu:

Die im Rahmen der Herstellung eines Hörspiels vollzogenen Handlungen können nicht auf das Literatursystem beschränkt werden, dennoch: ein Teil der untersuchten Handlungen hat einen relevanten Bezug zur Literatur. Das **Literatursystem** stellt in diesem Zusammenhang die **Form eines Subsystems** dar, das im Rahmen der Handlungen (untergeordnet) wirksam werden kann.

Neben der in der Empirischen Literaturwissenschaft beschriebenen **Ästhetik- und Polyvalenz-Konvention** – beide Konventionen werden im Rahmen des Literatursystems wirksam – sind laut der empirischen Untersuchung **noch andere Konzepte (Konventionen) wichtig** geworden, da sie einzelne Handlungen beeinflußt haben. Der alleinige Bezug zur **Ästhetik- oder Polyvalenz-Konvention als systemexterne Grenze reicht im Fall des Hörspiels nicht aus**.

Das **Hörspiel ist kein literarisches Produkt, sondern ein Mischprodukt**, das sich aus unterschiedlichen medialen und künstlerischen/kulturellen Formen – wie z.B. Musik, Literatur, Technik, Schauspielerei – zusammensetzt. In der Produktionsphase können alle diese untereinander sehr unterschiedlichen Formen das Produkt Hörspiel zu einem kooperativen Kunstwerk werden lassen. Die **Reduzierung der Mediengattung Hörspiel auf die Kunstform Literatur ist daher nicht sinnführend**.

- Für die einzelnen in der Empirischen Literaturwissenschaft angesprochenen **Handlungsrollen sollten Handlungsprofile entwickelt werden**, die für derartige Gattungen eine genügend breite Grenzziehung bieten. Außerdem ist in diesem Falle zu bedenken, daß diese **Handlungsrollen nicht notwendigerweise aufeinander bezogen sein müssen**, sondern auf einen bestimmten Zweck hin ihren Bezug nehmen können. Überhaupt gilt für diese Handlungsrollen: sie können nur wissenschaftstheoretisch

widerspruchsfrei sein, im praktischen Handeln ist diese Widerspruchsfreiheit nicht zwingend möglich, da einzelne Personen während der einzelnen Handlungen unterschiedliche Konzepte verfolgen können. Die Beschreibung einer Handlungsrolle ist im Zusammenhang mit dem Hörspiel nicht theoretisch sondern nur empirisch (auf)lösbar.

Für die Empirische Literaturwissenschaft heißt das nun: Die theoretisch bereits geforderte Erweiterung dieser Theorie zu einer **Empirischen Medienkulturwissenschaft** erscheint mir sinnvoll und auch notwendig. Die von mir vorgebrachten Änderungsvorschläge sollten vor allem dann in diesen neuen theoretischen Rahmen mit eingebaut werden, wenn die Bereitschaft besteht, die systemexternen und systeminternen Kriterien neu zu definieren. Ohne Neudefinition dieser Kriterien macht eine solche Erweiterung jedoch keinen Sinn.

4.5. Hörspielforschung

Die **Hörspielforschung** sollte zukünftig einige der **hier behandelten Bausteine stärker als bisher beachten**. Vor allem folgende Gesichtspunkte sind für die Hörspielforschung wichtig:

- Strikte Trennung der Handlungsrollen
- Einbezug des abstrakten Medienbegriffs und des Mediendispositivs
- Differenzierte Beachtung der Vermittler sowie der Verarbeiterrolle
- Kommunikative Zusammenarbeit der Produzenten in der Studioproduktion
- Verlust der Autorenschaft

Mit dem Blick auf das Medium Rundfunk und die einzelnen Aktanten, die im Rahmen dieser medialen Voraussetzungen ihre Handlungen gestalten, sollte man daher bei der Betrachtung des Hörspiels als Mediengattung von den sogenannten „**Was-Fragen**" wegkommen und verstärkt nach den Handlungszusammenhängen, den „**Wie-Fragen**" Ausschau halten. Vor allem von der Vorstellung des Hörspiels als einer Literaturgattung kann Abstand genommen werden wie auch von der noch immer gerne gebrauchten Darstellung des Autors als Urheber, Schöpfer und Genie eines Werkes. Ein Autor verdient die Nennung seines Namens an der Spitze der Hörspielaussendung nur dann, wenn er die Hörspielproduktion im Studio mit begleitet hat.

Für die Hörspielforschung gibt es noch viel zu tun. Vor allem **empirische Untersuchungen stehen noch aus**, obwohl es schon lange Zeit interessante Felder zu bearbeiten gibt: etwa die einzelnen Prozeßstufen während einer Herstellungsphase außerhalb eines Studios, der Einfluß der technischen Entwicklungen auf das Handeln der Tontechniker, die Veränderung von Hörspielaussendungen beim Wechsel von Dramaturgen, die unterschiedlichen Formen der Verarbeitung, der Einfluß der Hörer auf die Entwicklung der Hörspiele mit Beginn der internen und externen Medienkonkurrenz usw.

Die im theoretischen Teil in den Abschnitten Medien, Literatur und Ästhetik dargestellten **Bausteine einer Hörspielforschung** und die im **empirischen Teil durchgeführte empirische Untersuchung zeigen**, wie eine solche **Hörspielforschung in Zukunft** aussehen kann.

4.6. Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft

Eine **Literaturwissenschaft**, die sich **als Medienwissenschaft** versteht, kann bei medial erzeugten Produkten (z.B. Hörspiel), die mit poetischen und ästhetischen Maßstäben auftreten, unter anderen mit folgenden Fragen konfrontiert sein:

- Welche Medienmerkmale müssen in die Beurteilung mit einbezogen werden?
- Welche Materialitäten (also Materialien und Materien) gelten als Grundlage für die Verarbeitung eines (Hörspiel- und Medien-)Produktes? Von welcher Materialität wird ausgegangen, um ästhetische Kriterien festzusetzen?
- Wie ist der Medienwechsel zu beurteilen?
- Welche Mediengattungsform darf herangezogen werden? Welche poetischen, literarischen oder medienästhetischen Kriterien sind für die jeweilige Hörspielgattung anwendbar?
- Welche Handelnden und Handlungen gelten als solche im Sinne dieser Wissenschaft (z.B.: Wie bewertet man die Vorgaben durch die Vermittler)?
- Wer gilt als Produzent bei einem im Medium erzeugten Produkt? Welche Produzenten bestimmen die Entwicklung des Produktes?
- Für wen lohnt sich eine Kritik, wenn es kaum öffentliche Diskurse über literarische Mediengattungen gibt?

Eine **Literaturwissenschaft, die sich als Medienwissenschaft versteht**, wird gerade daran zu messen sein, ob sie diese Fragen allein nach ästhetisch oder poetisch festgeschriebenen Maßen beurteilt. Diese Wissenschaft wird gut daran tun, **Zusammenhänge zwischen Medium, Literatur und Ästhetik über den Handelnden und die Handlungsvoraussetzungen herzustellen**. Sinnvollerweise geschieht dies **empirisch**, da damit die Ergebnisse für die Prüfung durch Dritte offengelegt werden.

Meine Anregung: Neben den bereits verwirklichten soziologischen Einschüben in dieser Literatur- bzw. Medienwissenschaft sollte man stärker dazu über gehen, **empirische Forschungen durchzuführen, damit Ergebnisse leichter überprüfbar und theoretische Grundlagen korrigierbar werden**. Auf diese Weise kann eine Arbeit nicht nur „Kopf" beweisen, sondern auch zeigen, daß sie „Hand und Fuß" besitzt.

4.7. Medienästhetik

Bei der Betrachtung eines Mediums unter ästhetischen Gesichtspunkten ergeben sich unter anderen folgende Fragen:

- Welche Medienmerkmale müssen in die Beurteilung mit einbezogen werden?
- Soll man die Handelnden und die Handlungen (z.B. den Vermittler, der im voraus die eingelangten Manuskripte selektiert) mit einbeziehen?
- Kann der Bezug zur Autorenschaft (Urheber, Individualität, Originalität usw.) im Medium und der Medienproduktion hergestellt werden und wie ist er herzustellen?
- (Wie) Können Rezipienten überhaupt mit berücksichtig werden?
- Wie ist der Produktionsprozeß zu behandeln?

Bisherige **Medienästhetiken** suchen vor allem nach **ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten** eines Mediums, die diesem Medium in irgendeiner Form und irgendwelchen Kategorien anhaften soll (z.B. Wahrnehmung, Fiktion, Schein, technische Vermitteltheit u.a.). Damit gehen sie aber den zuvor angeführten Fragen, und hier vor allem den Handelnden aus dem Weg. Meine Arbeit bestätigt jedoch, **daß (hörspiel-/medien-)ästhetische Konzepte nur als Handlungskonzepte zu verwirklichen** sind, die nicht nur poetischen oder ästhetischen, sondern auch persönlichen und medieninternen Kriterien folgen. Für Medienästhetiken bringt diese Arbeit daher die Erkenntnis, daß derartige Ästhetiken eine soziologische und handlungstheoretische Sichtweise bei ihren Untersuchungen von ästhetischen Ansätzen berücksichtigen sollten.

Hier mein Vorschlag: Medienästhetiken sollten keine Theoriegebäude sein, die von Handelnden nicht betreten werden dürfen, sie sollten keine – vielleicht in Fieberschüben entstandenen – Phantasiegebilde darstellen, die keines Beweises bedürfen, und sie sollten vor allem die Handelnden in ihrer Planung mit berücksichtigen. Gerade diese Handelnden, die diese Bauwerke nach ihren eigenen Vorstellungen und in Zusammenarbeit mit anderen neu gestalten, zeigen, ob ein Gebäude bewohnbar ist oder ob es ein reines Luftschloß bleibt. **In diesem Sinne gibt es natürlich die Ästhetik(en) der Medien, diese können aber lediglich als Angebote an die Handelnden verstanden werden und nicht als tatsächliche Abbildung medienästhetischer Konzepte.**

5. Literatur

AMANN, Klaus: ich ich sein wer sein? Zum Begriff der 'Österreichischen Literatur'. AUS: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo, 1990. IVG Begegnung mit den 'Fremden'–Grenzen–Traditionen–Vergleichen. Band 9: Erfahrungen und imaginierte Fremde. Iudicum Verlag. München, 1991. S. 139-154

APPENZELLER, Heinz: Literatur und Massenmedien. Neue Mittel und Möglichkeiten akustischen Erlebens. **Sprechstück – Sprechtext – Hörtext – Hörspiel – Schallspiel** mit Darlegungen von Ferdinand Kriwet, Hansjörg Schmitthenner, Helmut Heissenbüttel, Reimar Lenz, Wolf Wondratschek und Klaus Schöning. IN: Schweizer Rundschau. Zeitschrift für Geistesleben und Kultur. 70 Jg., 1971. Union Druck und Verlag. Solothurn, 1971. S. 26-31

ARNOLD Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991. (Kommunikation heute und morgen; Bd. 3)

ARNOLD, Bernd-Peter/ VERRES, Hanns: Radio: Macher, Mechanismen, Mission. TR-Verlagsunion. München, 1989. (TR-Praktikum; Bd. 6)

ARNOLD, Bernd-Peter: Die Eigenart des Mediums – Programmauftrag und Programmstrukturen. AUS: ARNOLD Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991. (Kommunikation heute und morgen; Bd. 3). S. 123-144

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988

ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert (Hg.): Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1978. (Schriften des Institutes für Österreichkunde: 49/50)

ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54)

ÄSTHETIK DER KUNST. Herausgegeben von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Erwin Pracht. Dietz Verlag. Berlin, 1987

Ästhetik heute. FIEBACH, Joachim u.a.. Dietz Verlag. Berlin-Ost, 1978

Augen-Blick 26. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Radioästhetik – Hörspielästhetik. Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg. Schüren-Presseverlag. Marburg, 1997

BARCK, Karlheinz: Materialität, Materialismus, performance. AUS: GUMBRECHT, Hans-Ulrich/ PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750). S. 121-140

BARSCH, Achim/RUSCH, Gebhard/VIEHOFF, Reinhold (Hg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion. Suhrkamp. Frankfurt, 1994

BAUMER, Franz: Didaktische und Methodische Überlegungen zum Thema Literatur im Fernsehen aus der Sicht des Praktikers. AUS: SEIFERT, Walter (Hg.): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht WEBER zum 65. Geburtstag. Böhlau Verlag. Köln, Wien, 1987 (Literatur und Leben; N.F., Bd. 31). S. 285-290

BAUSCH, Hans: Rundfunk in Deutschland - Versuch eines Überblicks. AUS: REIMERS, Karl Friedrich/ STEINMETZ, Rüdiger (Hg.): Rundfunk in Deutschland - Entwicklungen und Standpunkte. Verlag Ölschläger. München, 1988

BEETZ, Manfred/ANTOS, Gerd: Die nachgespielte Partie. Vorschläge zu einer Theorie der literarischen Produktion. AUS: FINKE, Peter/SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): Analytische Literaturwissenschaft. Friedrich Vieweg & Sohn. Braunschweig/Wiesbaden, 1984. S. 90-141

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Zweite Fassung). AUS: BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweggenhäuser. Suhrkamp. Frankfurt, 1974. S. 471-500

BENTELE, Günther/HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1985

BERGER, Albert: Österreichische Literatur – ein Begriff mit historischem Gepäck. IN: IDE Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 13. Jg./Heft 2/ 1989. VWGÖ-Verlag. Wien, 1989. S. 16-22

BESSLER, Hansjörg: Hörer- und Zuschauerforschung. dtv Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1980. (Rundfunk in Deutschland, Hg. Hans Bausch, Bd. 5)

BIERBACH, Wolf: Die Rundfunkreformvorschläge von Reichsminister Carl Severing. - Anmerkungen zur Rundfunkpolitik der Weimarer SPD. AUS: LERG, Winfried B./ STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975

BINDER, Ewald G.: Programmgestaltung und Regie des Hörspiels bei Radio WIEN in den Jahren 1924-1959. Dissertation an der UNI Wien. Wien, 1960

BISCHOFF, Fritz Walter: Das literarische Problem im Rundfunk. AUS: BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950. S. 141-148

BISCHOFF, Walter: Die Dramaturgie des Hörspiels. AUS: BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950. S. 260-265

BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschlulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795)

BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Bd. 1)

BOLZ, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. Wilhelm Fink Verlag. München, 1993

BRAUN, Alfred: Hörspiel. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930. S.73-77

BRAUN, Helmut M.: Der Autor. AUS: Die Literatur. Wege zum Verständnis der Literatur. Autor, Gattungen, Sprache, Schrift, Buch, Theater. Herder Verlag. Freiburg, 1973 (Wissen im Überblick). S. 115-146

BRECHT, Bertolt: Berliner und Frankfurter Ausgabe 21. Schrifttum 1. Aufbau Verlag. Berlin, Weimar. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. Bd. 21, 1992

BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950

BUBNER, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1989

BUCHHOLZ, Axel: Privatfunk wohin? Die Entwicklung des privaten Hörfunks und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Aufteilung der Werbeaufwendungen im Bereich der klassischen Medien. Verlag Reinhard Fischer. München, 1990. (Medien-Skripten; Band 7)

BUGGERT, Christoph. Kulturprogramme. AUS: ARNOLD Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991. (Kommunikation heute und morgen; Bd. 3). S. 203-213

BUGGERT, Christoph: Medienkultur – Kultivierung der Medien? Eine Mängelrüge. IN: prache im technischen Zeitalter. Herausgegeben von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. Thema: Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios. S. 76-85

BUGGERT, Christoph: Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. AUS: THOMSEN, Christian W./SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 207-220

BUSSE, Klaus-Peter/RIEMENSCHNEIDER, Hartmut: Grundlagen semiotischer Ästhetik. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1979

CISAR, Heinrich: 60 Jahre Rundfunkpolitik in Österreich. Der Weg zur dritten Rundfunkreform. Dissertation an der Universität Wien, 1987

DAHL, Peter: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger.Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1983

DAHLHAUS, Carl/EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Was ist Musik? Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven, 1985. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 100)

DESMOND, Mark (Hg.): Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung. Guthmann-Peterson. Wien, Mühlheim a.d.Ruhr, 1996

DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930

DIEHM, Peter/FABRIS, Hans Heinz/MADERSBACHER, Thomas/OSWALD, Peter/SMUDITS, Alfred/SORGE, Wilfried: Radiokultur vom Monopol zum Kommerz. Ikus Lextures. (IKUS Institut für Kulturstudien, Nr. 10, 2. Jg. 1993) Wien, 1993

DIETHARDT, Uli/WISCHENBART, Rüdiger: Wer umarmt hier wen zu welchem Zweck? Die Schriftsteller, die Öffentlichkeit und der Staat in Österreich – eine Innenansicht. AUS: text und kritik. Sonderband herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 285-295

DIE LITERATUR. Wege zum Verständnis der Literatur. Autor, Gattungen, Sprache, Schrift, Buch, Theater. Herder Verlag. Freiburg, 1973 (Wissen im Überblick)

DIMPFL, Monika: Literarische Kommunikation und Gebrauchswert. Theoretische Entwürfe. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn, 1988. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 321)

DJORDJEVIC, Mira: „Audiophilologie“ als Methode der Hörspielforschung betrachtet am Beispiel der Hörspielkunst Ingeborg Bachmanns. AUS: HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien /Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S. 207-215

DÖBLIN, Alfred: Literatur und Rundfunk. AUS: DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930. S. 7-15

DÖHL, Reinhard: Das Hörspiel zur NS-Zeit. Geschichte und Typologie des Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1992

DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5)

DÖHL, Reinhard: Hörspielphilologie? IN: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 26. Jg. 1982. Alfred Körner Verlag. Stuttgart, 1982. S. 489-511

DÖHL, Reinhard: Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32 Jg. 1982. H.3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 154-179

DUMREICHER, Heidi: Akademische Legitimation statt lebendiger Kunst. Die Grazer Autorenversammlung tagte in Wien zum Thema „Neues Hörspiel“. IN: Kirche und Rundfunk, Nr. 83, vom 15. November 1975. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1975. S. 1f.

DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller: Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 11-25

EAGLETON, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. (Aus dem Englischen von Klaus Laermann). Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar, 1994 (The ideology of the aestehtic, 1990)

EAGLETON, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, Bd. 146. Stuttgart, 1988

ECKERT, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Junker und Dünnhaupt Verlag. Berlin, 1936. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 6)

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Das Musikalisch Schöne. AUS: DAHLHAUS, Carl/EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Was ist Musik? Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven, 1985. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 100). S. 168-173

ELM, Theo/HIEBEL, Hans H. (Hg.): Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Rombach Verlag. Freiburg, 1991

ERGERT, Viktor: 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band I bis Band III.
Band I: 1924 - 1945. Residenz Verlag. Wien, 1974
Band II: 1945 - 1955. Residenz Verlag. Wien, 1975
Band III: 1955 - 1967. Residenz Verlag. Wien, 1977

ERGERT, Viktor/ANDICS, Hellmut/KRIECHBAUMER, Robert: 50 Jahre Rundfunk in Österreich. Band IV: 1967 - 1974. Residenz Verlag. Salzburg, Wien, 1985

FAULSTICH, Werner (Hg.): Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. Wilhelm Fink Verlag. München, 1979

FAULSTICH, Werner/RÜCKERT, Corinna: Mediengeschichte in tabellarischem Überblick von den Anfängen bis heute. Teil I und Teil II. Wissenschaftlicher Verlag Werner Faulstich. Bardowick, 1993 (Ifam Arbeitsberichte; 8)

FAULSTICH, Werner: Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu 'The war of the Worlds' von H.G. Wells. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1982. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 38)

FAULSTICH, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1991

FAULSTICH, Werner: Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel 'The War of the Worlds' (1938) von Orson Wells. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1981

FISCHER, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 1964

FIX, Oliver: Organisation des Rundfunks. Stand und Entwicklungsmöglichkeiten der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Deutscher Universitätsverlag. Wiesbaden, 1988

FOHRBECK, K./WIESAND, A.J./WOLTERECK, F.: Der Autor in den Medien – Arbeitnehmer oder Unternehmer? AUS: KNILLI, Friedrich/HICKETHIER, Knut/LÜTZEN, Wolf Dieter (Hg.): Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung? Carl Hauser Verlag. München, 1976. S. 24-44

FOHRMANN, Jürgen: Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht. IN: Zeitschrift Diskussion Deutsch. Heft 116. 21. Jg., 1990. Thema: Leitmotive Postmoderne. Diesterweg. Frankfurt, 1990. S. 577-588

FRANK, Armin: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Carl Winter Verlag. Heidelberg, 1963

FRANK, Bernward/MALETZKE, Gerhard/MÜLLER-SACHSE, Karl H.: Kultur und Medien. Angebote - Interessen - Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Nomos Verlagsgesellschaft. Baden-Baden, 1991

FRISIUS, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 136-166

FRITZ, Angela: Leseforschung in einer Mediengesellschaft. Überblick über den Stand der Forschung Ende der 80er Jahre im deutschsprachigen Raum. IN: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. IASL. 15 Bd. 1990. 2. Heft. Niemeyer Verlag. Tübingen, 1990. S. 202-216

FROMHOLD, Martina: Hermann KASACK und der Rundfunk der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Rundfunk. Alano Verlag/Rader Publikationen. Aachen, 1990 (Alano Medien 5)

FUNKE, Horst Günter: Technische Mittel als eine Aussageform der Hörspielpoetik. IN: Sprache im Technischen Zeitalter. Heft 11-12/1964. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart, 1964. S. 885-893

FUNKKOLLEG Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Studienbrief 7. Verlag Beltz. Weinheim und Basel, 1990

FUNKKOLLEG Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Studienbrief 8. Verlag Beltz. Weinheim und Basel, 1991

GEISSNER, Helmut: Spiel mit Hörer. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 92-107

GELLNER, Winand (Hg.): An der Schwelle zu einer neuen deutschen Rundfunkordnung. Grundlagen, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten. Vitas. Berlin, 1991

GREVEN, Jochen: Das Radio als Bildungsinstrument. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3)

Gespräch Mauricio KAGEL – Klaus SCHÖNING. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 228-236

GIER, Albert: Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien. AUS: ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei– Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995. S. 61-92

GLASER, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 1: Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit. Höfische und andere Literatur (Hg. von Ursula LIEBERTZ-GRÜN). Rowohlt Taschenbücher Verlag. Reinbeck bei Hamburg. 1988

GLOWCZEWSKI, Georg von: Der Kopenhagener Wellenplan 1948. Seine politischen, rechtlichen und technischen Folgen für die ARD. AUS: LERG, Winfried B./STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975

GÖLLNER, Hansotto: Ein neuer Anfang. Dramaturgie des Hörspiels. Europäischer Verlag. Wien, 1978

GRAMER, Egon: Versuche mit dem neuen Hörspiel. IN: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 23/1971. Heft 5. Klett Verlag. Stuttgart, 1971. S. 74-92

GROEBEN, Norbert: Methodologischer Aufriß der Empirischen Literaturwissenschaft. IN: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirische Literaturwissenschaft (SPIEL). Jg. 1. Heft 1. Verlag Lang. Frankfurt, 1982. S. 26-89

GROEBEN, Norbert: Literaturwissenschaft als empirisch-interdisziplinäre Kulturwissenschaft. AUS: JÄGER, Ludwig/SWITALLA, Bernd (Hg.): Germanisitk in der Mediengesellschaft. Wilhelm Fink Verlag. München, 1994. S. 79-109

GROSSMANN, Dieter: Radiotechnik. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3). S. 235-247

GROTH, Peter: Hörspiele und Hörspieltheorien sozialkritischer Schriftsteller in der Weimarer Republik. Studien zum Verhältnis von Rundfunk und Literatur. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1980 (Hochschul-Skripten: Medien 20)

GRUNDMANN, Heidi: Horizontal Radio. Kunst · Radio · Internet. IN: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr.4/ 1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 72-80

GUMBRECHT, Hans-Ulrich/PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750)

HAIDER-PREGLER, Hilde: Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. AUS: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Hg. von Hilde Spiel. Kindler Verlag. Zürich und München, 1976. S. 647-670

HAMMER, Franz (Hg.): Frühe Hörspiele. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1982

HAUPTMEIER, Helmut /SCHMIDT, Siegfried J.: Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1985

HAY, Gerhard: Rundfunk in der Dichtung der zwanziger und dreißiger Jahre. AUS: LERG, Winfried B./ STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 119-133

HEGER, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wilhem Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung. Wien, 1977

HEINMANN, Dieter: NS-Rundfunkführung am Beispiel des Westdeutschen Rundfunks. AUS: LERG, Winfried B./STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 153-178

HEISSENBÜTTEL, Helmut: Horoskop des Hörspiels. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 18-36

HEISSENBÜTTEL, Helmut: Hörspielpraxis und Hörspielhypothese. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg. Heft 1. Carl Hauser Verlag. München, 1969. S. 23-29

HELLBRÜCK, Jürgen: Hören. Physiologie, Psychologie und Pathologie. Hogrefe. Verlag für Psychologie. Göttingen, 1993

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: Code-Wechsel und Code Wandel. AUS: HESS-LÜTTICH Ernest W.B./Roland POSNER (Hg.): Code-Wechsel: Texte im Medienvergleich. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1990. S. 9-23

HESS-LÜTTICH Ernest W.B./Roland POSNER (Hg.): Code-Wechsel: Texte im Medienvergleich. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1990

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: Die Zeichen-Welt der multimedialen Kommunikation. IN: Kodikas Code. Ars Semiotica. Vo 14/1991. No. 1/2. Günter Narr Verlag. Tübingen, 1991. S. 185-197

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: 'Hohe Literatur' und Massenmedium: Texte für's Radio von Goethe bis Handke. AUS: HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987. S. 289-318

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.: Komplementarität der Codes in öffentlicher Kommunikation. AUS: BENTELE, Günther/HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1985. S. 1-21

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. (Hg.): TextTransfers. Probleme intermedialer Übersetzung. Noldus Publikationen. Münster, 1987

HICKETHIER Knut: Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. AUS: BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Band 1). S. 51-74

HICKETHIER, Knut: Mediale Bedingungen der literarischen Kommunikation. AUS: Funk-Kolleg Literatur. Band 1. In Verbindung mit Jörn Stückrath, herausgegeben von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt, 1972. S. 142-153

HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991

HIEBEL, Hans H.: Media. Tabelle zur Geschichte der Medientechnik. AUS: ELM, Theo/HIEBEL, Hans H. (Hg.): Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Rombach Verlag. Freiburg, 1991. S. 186-224

HIESEL, Franz: Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger: Das österreichische Hörspiel. AUS: THOMSEN, Christian/SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985. S. 137-152

HINTZENBERG, Dagmar/SCHMIDT, Siegfried J./ZOBEL, Reinhard: Zum Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland. Vieweg Verlag. Braunschweig, 1980

HOBL-FRIEDRICH, Mechthild: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen · Analysen. Dissertation an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nürnberg, 1991

HOHENDAHL, Peter Uwe: Einleitung. AUS: HOHENDAHL, Peter Uwe (Hg.): Geschichte der deutschen Literaturkritik. 1730 – 1980. Metzler. Stuttgart, 1985. S. 1-9

HÖRBURGER, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz. Stuttgart, 1975

HOSTNIG, Heinz: Akustisches Museum Rundfunk. Polemische Gedanken über die Produktionsbedingungen. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg., Heft 1. Carl Hauser Verlag. München, 1969. S. 15-23

HOSTNIG, Heinz: Das Hörspiel im Programm - Über Voraussetzungen seiner ästhetischen Kommunikation. AUS: LOTZMANN, Geert (Hg.): Mündliche Kommunikation in Studium und Ausbildung. Scriptor. Königstein/Ts., 1982. (Sprache und Sprechen; Bd. 9). S. 185-188

HOSTNIG, Heinz: Erfahrungen mit der Stereophonie. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 129-133

HÜLSEBUS-WAGNER, Christa: Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises. Cobra Verlag. Aachen, 1983. (Cobra Medien 1)

INGOLD, Felix Philipp: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. Carl Hauser Verlag. München, Wien, 1992

Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht II. Internationale Publikationen GesmbH. Salzburg, 1986

Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht III. Internationale Publikationen GesmbH. Salzburg, 1986

Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): Massenmedien in Österreich. Medienbericht 4. Berichtszeitraum 1986-1992. Forschungsbericht im Auftrag des Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Buchkultur Verlags Ges.m.b.H.. Wien, 1993

JÄCKEL, Michael: Die Kabelpilotprojekte und ihre Ergebnisse. AUS: GELLNER, Winand (Hg.): An der Schwelle zu einer neuen deutschen Rundfunkordnung. Grundlagen, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten. Vitas. Berlin, 1991. S. 207-223

JÄGER, Georg: Systemtheorie und Literatur. Teil I. Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft. IN: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 19 Bd. 1994. Heft 1. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1994. S. 95-125

JÄGER, Ludwig/SWITALLA, Bernd (Hg.): Germanisitk in der Mediengesellschaft. Wilhelm Fink Verlag. München, 1994

JUNG, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Junius Verlag. Hamburg, 1995

KAGEL, Mauricio & SCHÖNING, Klaus: Das Handwerkzeug. Kleines OHganon des Hörspielmachens. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 96-103

KAMPS, Johann M.: Aspekte des Hörspiels. AUS: KOEBNER, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, [2] 1984. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 405). S. 350-381

KAMPS, Johann M.: Beschreibung, Kritik und Chancen der Sterophonie im Hörspiel. IN: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 16. Jg. Heft 1. Carl Hauser Verlag. München, 1969. S. 66-76

KARBUSICKY, Vladimir: Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen „schlechter Poesie" und dem „Gemachten am Werk"? AUS: KOLLERITSCH, Otto (Hg.): Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Universal Edition. Wien, Graz, 1989 (Studien zur Wertungsforschung). S. 9-26

KARST, Karl: „Das Hörspiel-spiel". Notizen einer Recherche. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 4-10

KARST, Karl: Eine Kurzgeschichte. Das Hörspiel in Stichworten. IN: Konzepte. Zeitschrift für junge Literatur. Jg. 6, Dezember 1989. Nr. 8. Bundesverband junger Autoren. Essen, 1989. S. 42-46

KATTHAGE, Gerhard: Von Intertext zum Interdiskurs – eine Unterrichtssequenz zur modernen Lyrik). IN: Zeitschrift Diskussion Deutsch. Heft 116. 21. Jg., 1990. Thema: Leitmotive Postmoderne. Diesterweg. Frankfurt, 1990. S. 613-629

KECK , Rudolf W./THIESEN, Walter (Hg.): Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung. Verlag Julius Klinkhardt. Bad Hellbrunn/OBB. (Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs).

KECK, Rudolf W.: Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung und Kritik der Medienkultur. Ein Orientierungsversuch. AUS: KECK , Rudolf W./THIESEN, Walter (Hg.): Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung. Verlag Julius Klinkhardt. Bad Hellbrunn/OBB. (Zum 65. Geburtstag von Heribert Heinrichs). S. 23-33

KECKEIS, Hermann: Das deutsche Hörspiel. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie. 1923-1973. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1973

KITTLER, Friedrich: Am Ende der Schriftkultur. AUS: SMOLKA-KOERDT, Gisela/ SPANGENBERG, Peter M./ TILLMANN-BARTYLLA, Dagmar (Hg.): Der Ursprung der Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650. Wilhelm Fink Verlag. München, 1988 (Materialität der Zeichen; Hg. vom Graduiertenkolleg Siegen). S. 289-300

KLEIN, Wolfgang: Gesprochene Sprache – geschriebene Sprache. IN: LILI Zeitschrift für Literaturwisenschaft und Linguistik. Jg. 15/1985. Heft. 59. (Thema: Schriftlichkeit). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1985. S. 9-35

KLEINSTEUBER, Hans J. (Hg.): Radio - das unterschätze Medium. Erfahrungen mit nicht-kommerziellen Lokalstationen in 15 Staaten. Vistas. Berlin, 1991

KLETTENHAMMER, Sieglinde: >Mit den Ohren schauen< – Hörspiele von Tiroler Autorinnen und Autoren in den neunziger Jahren. AUS: HOLZNER, Johann/PUTZER, Oskar/SILLER, Max (Hg.): Literatur und Sprachkultur in Tirol. Sonderdruck, 1997. S. 521-562

KLIPPERT, Werner: Elemente des Hörspiels. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1977

KLOEPFER, Rolf: Medienästhetik. Polysensitivität – Semiotik und Ästhetik. Ein Versuch. AUS: BOHN, Rainer/MÜLLER, Eggo/RUPPERT, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Edition Sigma Bohn. Berlin, 1988 (Sigma-Medienwissenschaft; Bd. 1). S. 75-89

KLOSE, Werner: Didaktik des Hörspiel. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1974

KNAUS, Jakob (Hg.): Sprache · Dichtung · Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard WAGNER bis Theodor ADORNO. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1973. (Deutsche Texte, 25)

KNAUS, Jakob: Vorwort. AUS: KNAUS, Jakob (Hg.): Sprache · Dichtung · Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard WAGNER bis Theodor ADORNO. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1973. (Deutsche Texte, 25). S. VII-XIV

KNILLI, Friedrich/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Germanistische Medienwissenschaft. Lang Verlag. Bern, Frankfurt u.a., 1989 (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe C, Forschungsberichte - Bd.4)

KNILLI, Friedrich/HICKETHIER, Knut/LÜTZEN, Wolf Dieter (Hg.): Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung? Carl Hauser Verlag. München, 1976

KNILLI, Friedrich/REISS, Erwin/ZIELINSKI, Siegfried: Hörfunk. AUS: FAULSTICH, Werner (Hg.): Kritische Stichworte zur Medienwissenschaft. Wilhem Fink Verlag. München, 1979. S. 192-229

KNILLI, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1961

KNILLI, Friedrich: Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1970 (Texte Metzler, 11)

KOEBNER, Thomas (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, [2]1984. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 405)

KOSCHNICK, Wolfgang J.: Standard-Lexikon für Mediaplanung und Mediaforschung in Deutschland. Band 1: A - K. K.G. Saur Verlag. München, 1995

KOSCHNICK, Wolfgang J.: Standard-Lexikon für Mediaplanung und Mediaforschung in Deutschland. Band 2: L - Z. K.G. Saur Verlag. München, 1995

KRABEL, Klaus-Dieter: Brechts Vortrag 'Der Rundfunk als Kommunikationsapparat" – Kontext, Anlaß, Wirkung. Zur Frage des Utopischen bei Brecht. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 43. Jg./1993. H.2. S. 234-248

KRAUTKRAMER, Horst-Walter: Die Rolle von Geräusch und Musik innerhalb des Wortkunstwerkes Hörspiel. IN: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 17, Heft 6/1965 . S. 117-130

KREUZER, Helmut : Aufklärung über Literatur. Epochen · Probleme · Tendenzen. Ausgewählte Aufsätze. Band I. Herausgegeben von Peter Seibert/Rolf Bäumer/Georg Bollenbeck. Carl Winter Universitätsverlag. Heidelberg, 1992

KREUZER, Helmut: Biographie, Reportage, Sachbuch. Zu ihrer Geschichte seit den zwanziger Jahren. AUS: LÄMMERT, Eberhard/SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.): Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen. edition text+kritik. München, 1988. (Literatur und andere Künste; Bd.1). S. 95-120

KREUZER, Helmut (Hg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Quelle & Meyer. Heidelberg. 1977 (medium literatur, 6)

KREUZER, Helmut: >Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft<. Bemerkungen zu einer Tagung, einem Band und einem Titel. AUS: KREUZER, Helmut (Hg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Quelle & Meyer. Heidelberg. 1977 (medium literatur, 6). S. X-XVI

KÜHLWEIN; Wolfgang (Hg.): Medientechnik. Kongreßbeiträge zur 15. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik. GAL e.V. (forum ANGEWANDTE LINGUSITIK, Bd. 10). Günter Narr Verlag. Tübingen, 1986

KUNCZIK, Michael: Medien · Kommunikation · Kultur. Zum Einfluß der Medien auf Kultur und Gesellschaft IN: Bertelsmann Briefe. Heft 123. Mai 1988. Bertelsmann Verlag. Gütersloh, 1988. S. 5-19

LÄMMERT, Eberhard/SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.): Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen. edition text + kritik. München, 1988. (Literatur und andere Künste; Bd.1)

LANDSCH, Marlene: Kommunikationsstrategien im Zeitalter der Medienkulutr. AUS: KÜHLWEIN; Wolfgang (Hg.): Medientechnik. Kongreßbeiträge zur 15. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik. GAL e.V. (forum ANGEWANDTE LINGUSITIK, Bd. 10). Günter Narr Verlag. Tübingen, 1986. S. 35-45

LEONHARD, Rudolf: Technik und Kunstform. AUS: BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950. S. 79-83

LERG, Winfried B. / STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975

LINZ, Martin: High Noon. Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1983. (Medien in Forschung u. Unterricht. Ser. A, Bd. 13)

LOTZMANN, Geert (Hg.): Mündliche Kommunikation in Studium und Ausbildung. Scriptor. Königstein/Ts., 1982. (Sprache und Sprechen; Bd. 9)

MAGENSCHAB, Hans: Demokratie und Rundfunk. Hörfunk und Fernsehen im politischen Prozeß Österreichs. Verlag Herold. Wien und München, 1973.

MANSTEIN, Hans-Jörgen: Schlanker, kompetitiver, werbefreundlicher. IN: Bestseller. Magazin für Marketing, Werbung und Medien. Manstein Zeitschriften Verlags Ges.m.b.H. Wien, 1997. S. 17

MARCHAL, Peter (Hg.): Einführung in das Fach Ästhetik und Kommunikation. Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunktes **Massenmedien und Kommunikation** an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Siegen, 1989

MARGINTER, Peter: Zur Situation des österreichischen Schriftstellers. AUS: ZEMAN, Herbert (Hg.): Studien zur Österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart. (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 14-1982). Rodopi Verlag. Amsterdam, 1982. S. 321-328

MAST, Claudia: Radio - erfolgreiches Medium mit Handicap. AUS: MAST, Claudia (Hg.): Rivalen im Äther. Radioprofile und Hörerwünsche in Baden-Würtenberg. Universitätsverlag Konstanz. Konstanz, 1990 (Medien und Märkte; Bd. 1)

MATHIS, Ursula: Text + Musik = Textmusik?. Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich. IN: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. XVIII/1987. Verlag Öster. Akademie der Wissenschaften. Wien, 1987. S. 265-275

MATZKER, Reiner: Zur Einführung: Medienbegriff und Medienforschung und ihrer Bedeutung für die Auslandsgermanistik. IN: Germanistische Medienwissenschaft. Jahrbuch für internationale Germanistik . Reihe C. Forschungsberichte, Band 4. Verlag Peter Lang, Bern 1989. S. 11-26

MAURACH, Martin: Indexikalität, Gestaltbildung, Fiktionalität. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Neuen Hörspiels. Dissertation, Siegen, 1993

MEDIENRECHT. Rundfunk, Neue Medien, Presse, Technische Grundlagen, Internationales Recht, Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz. Verlagsgruppe Jehle-Rehm. München. Laufende Ergänzungslieferungen. Ordner II und IV

MELZER, Gerhard: Die Konsolidierung der Gattungen in den neuen Medien: Hörspiel und Fernsehspiel. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert (Hg.): Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich.Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1978. (Schriften des Institutes für Österreichkunde: 49/50). S. 259-270

MELZER, Gerhard: Heimkehr mit Hindernissen. Streifzüge durchs tiefe Österreich. AUS: text und kritik. Sonderband herausgegeben von Heinz Ludwig ARNOLD: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 296-311

MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994

METZGER, Heinz-Klaus/RIEHM, Rainer in Zusammenarbeit mit PETERS, Günter (Hg.): Musik-Konzepte. Heft 81. Autoren-Musik / Sprache im Grenzbereich der Künste. Edition text + kritik. München, 1993

MIXNER, Manfred: Hörspiel-Politik. AUS: HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien /Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S. 181-187

MIXNER, Manfred: Literatur im Hörfunk. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 84-87

MIXNER, Manfred: Hörspiel als Invention. Ungeordnete Gedanken zur Redaktions- und zur Studioarbeit. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 49-63

MON Franz: Hörspiele werden gemacht. AUS: SCHÖNING Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp. Frankfurt, 1982. S. 81-95

MONDEL, Maximilian: Die Lizenz zum Senden. IN: Bestseller. Magazin für Marketing, Werbung und Medien. Nr. 5/97. Manstein Zeitschriften Verlags Ges.m.b.H., Wien, 1997

MORGENROTH, Matthias: Das Ohr: ein König unter den Hörgeräten. IN: Konzepte. Magazin für eine junge Literatur. 10 Jg. H.15 (1994). Bundesverband junger Autoren und Autorinnen e.V. Essen, 1994. S. 91-99

MORGENROTH, Matthias: Höre! Es lebe das „Brot fürs Ohr". IN: Konzepte. Zeitschrift für junge Literatur. Nr. 8. Jg. 6, Dezember 1989. Bundesverband junger Autoren. Essen, 1989. S. 43-46

MOSER, Doris/WINTERSTEINER, Werner: Das Radio – ein Begleitmedium: Ein Gespräch mit Klaus BOECKMANN. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19. Jg. H. 4/1995. Innsbruck, 1995. S. 43-47

MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Kritik der Literaturkritik. IN: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 80/1990. Verein Gruppe Wespennest. rema print, Wien, 1990. S. 21-30

NABER, Hermann: Der Autor als Produzent. Der Karl-Sczuka-Preis für Radiokunst. 1970 - 1980. AUS: SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S 167 - 190

Neue Medien. Band 3: Kabel- und Satellitenrundfunk. Deutscher Gemeindeverlag und Verlag W. Kohlhammer. (Veröffentlichung der Konrad-Adenauer-Stiftung, Institut für Kommunalwissenschaften e.V.). Köln, 1986

NEUE MEDIEN. Bedeutung und Chancen der neuen Informations- und Kommunikationstechniken. Deutscher Gemeindeverlag und Verlag W. Kohlhammer. Köln, 1987 (Veröffentlichung der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Institut für Kommunalwissenschaften)

OELLERS, Norbert (Hg.): Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Band 2: Politische Aufgaben und soziale Funktionen von Germanistik und Deutschunterricht. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1988

Österreichischer Rundfunk (ORF): Almanach 1983. ORF. Wien, 1984

Österreichischer Rundfunk (ORF): Hörspiel-Bühne-Feature. Heft 2/1982. Programmvorschau. April, Mai, Juni. ORF. Wien, 1982

Österreichischer Rundfunk (ORF): Alles über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Hörspiels im ORF findet man auf der homepageadresse http://www.hoerspiele.co.at

ORIANS, Wolfgang: Hörerbeteiligung im Radio. Eine Fallstudie zu Motivation, Erwartung und Zufriedenheit von Anrufern. Verlag Reinhard Fischer. München, 1991

Österreichische Rundfunks Gesellschaft m.b.H. (Hg.): 40 Jahre Rundfunk in Österreich. Wien, 1964

Österreichisches Statistisches Zentralamt: Kultur-Statistik 1991. Wien, 1993 (Beiträge zur Österr. Statistik, 1079 Heft)

Österreichisches Statistisches Zentralamt: Kultur-Statistik 1993. Wien, 1995 (Beiträge zur Österr. Statistik, 1155 Heft)

PFEIFFER, K. Ludwig: Materialität der Kommunikation? AUS: GUMBRECHT, Hans-Ulrich/ PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750). S. 15-30

PFEIFFER, K. Ludwig/WALTER, Michael (Hg.): Kommunikationsformen als Lebenformen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1990 (Materialität der Zeichen: Reihe A; Bd. 4)

PIPKE, Günter: Ausgewogenheit und Anderes. Was man über Hörfunk und Fernsehen wissen sollte. Matthiesen Verlag. Husum, 1977

PLUMPE, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant bis Hegel. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1993

PLUMPE, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Niezsche bis zur Gegenwart. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1993

PONGS, Hermann: Das Hörspiel. Fromanns Verlag. Stuttgart, 1930

PÖPPEL, Ernst: Zum formalen Rahmen des ästhetischen Erlebens. Ein Beitrag aus der Hirnforschung. AUS: WELSCH, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1993. S. 227-246

PÖRTNER, Paul: Schallspielstudien. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 58-70

POSNER, Roland (Hg.): Code-Wechsel: Texte im Medienvergleich. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1990.

POSNER, Roland: Acht Thesen zum wissenschaftstheoretischen Status der Semiotik und zu den Aufgaben eines Handbuchs der Semiotik. AUS: HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S. 219-224

PRAGER, Gerhard: Das Hörspiel in sieben Kapiteln. Verständnisse und Mißverständnisse. IN: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. Jg. 1/1954. Carl Hauser Verlag. München, 1954. S. 514-523

PROKOP, Hans F.: Österreichisches Literaturhandbuch. Jugend und Volk. Wien, München, 1974

PRÜMM, Karl: Intermedialität und Mulitmedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. IN: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. Winter 87/88. Heft 22. 4. Quartal. Thema: Medienwissenschaft. Verein zur Erforschung Theatraler Verkehrsformen. Berlin, 1989. S. 95-103

RADIOATLAS 1991. Eine Untersuchung der Integral Marktforschung im Auftrag des ORF. (Die Daten wurden mir vom ORF, Abt. Marktforschung, zur Verfügung gestellt.)

RATZKE, Dietrich: Handbuch der Neuen Medien. Information und Kommunikation, Fernsehen und Hörfunk, Presse und Audiovision heute und morgen. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, ^{2}1984

REIMERS, Karl Friedrich/STEINMETZ, Rüdiger (Hg.): Rundfunk in Deutschland - Entwicklungen und Standpunkte. Verlag Ölschläger. München, 1988

RIEDEL, Manfred: Rehabilitierung des Naturschönen. Ein Gespräch. AUS: RÖTZER, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Suhrkamp. Frankfurt, 1991 (edition suhrkamp, 1599. Neue Folge, Bd. 599). S. 455-474

RIETHMÜLLER, Albrecht: >>Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung<<. AUS: GUMBRECHT, Hans-Ulrich/PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750). S. 51-61

RITTER, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A - C. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1971

ROSENBAUM, Uwe, Norddeutscher Rundfunk (Hg.): Das Hörspiel. Eine Bibliographie. Texte – Tondokumente – Literatur. Verlag Hans-Bredow-Institut. Hamburg, 1974

ROSENBERG, Rainer: Eine verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs. IN: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 20. Heft 77. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1990. S. 36-65

RÖTZER, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Suhrkamp. Frankfurt, 1991 (edition suhrkamp, 1599. Neue Folge, Bd. 599)

RUDLOFF, Holger: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1991

RUISS, Gerhard: Ohne Rücksicht auf Erfolg. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage österreichischer Autoren. IN: IDE. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 17. Jg., Heft 2/1993 (Neue Folge). Österreichischer Studienverlag. Innsbruck, 1993. S. 45-60

RUISS, Gerhard/VYORAL, Johannes A.: Literarisches Leben in Österreich. Handbuch 1991. Interessensgemeinschaft österreichischer Autorinnen und Autoren. Wien, 1991

SANNER, Rolf: Zur Struktur des literarischen Hörspiels. IN: Wirkendes Wort. 17 Jg., 1967. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1967. S. 173-185

SAXER, Urlich/LANGENBUCHER, Wolfgang/FRITZ, Angela: Kommunikationsverhalten und Medien. Lesen in der modernen Gesellschaft. Eine Studie der Bertelsmann Stiftung. Verlag Bertelsmann Stiftung. Gütersloh, 1989

SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg., Nr. 117/ 1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 28-38

SCHAFER, Murray: Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte des Hörens. Hg. von Heiner Boencke. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1988

SCHANZE, Helmut: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie. Wilhlem Fink Verlag. München, 1974

SCHAUDIG, Michael: Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie **Die Ratten** und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik. Schaudig, Bauer, Ledig. München, 1992 (Diskurs Film: Bibliothek; Bd. 4)

SCHENK, Michael/DONNERSTAG, Joachim: Nachfrage, Bedarf und Nutzung neuer Medien: AUS: GELLNER, Winand (Hg.): An der Schwelle zu einer neuen deutschen Rundfunkordnung. Grundlagen, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten. Vitas. Berlin, 1991. S. 181-205

SCHEUNEMANN, Dietrich: Epische Gesänge, gedruckte Bücher und der Film. Vermischte Notizen zum Status und zu den Produktionsweisen der Literatur. AUS: OELLERS, Norbert (Hg.): Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Band 2: Politische Aufgaben und soziale Funktionen von Germanistik und Deutschunterricht. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1988. S. 191-204

SCHILLER, Sabine/KUTSCH, Arnulf: Literatur im Rundfunkprogramm. Ein Modellversuch zur Frühgeschichte des literarischen Porgramms der „Funk-Stunde", Berlin 1925 - 1930. AUS: LERG, Winfried B./STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 87-118

SCHIROKAUER, Arno: Frühe Hörspiele (Hg. von Wolfgang Paulsen). Scriptor Verlag. Kronberg, 1976 (Reihe Q, Quelletexte zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 2)

SCHIWY, Peter/ SCHÜTZ, Walter J. (Hg.): Medienrecht. Lexikon für Wissenschaft und Praxis. Luchterhand. Neuwied, Kriftel, Berlin, [3]1994

SCHLAFFER, Heinz: Einleitung. AUS: GOODY, Jack/WATT, Ian/GOUGH, Kathleen: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Übersetzt von Friedhelm Herborth. Suhrkamp. Frankfurt, 1986 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 600). S. 7-23

Schlußbericht III. Kongreß der FERL. Europäische Föderation Freier Radios. 16. - 20. Mai 1991: Freies Radio! Analysen, Meinungen, Berichte aus Ost- und Westeuropa zu: Universitätsradios zwischen Staat und Markt. Interkulturelle Kommunikation. FERL. Universitätsverlag. Wien, 1991

SCHMAL RIEDE, Manfred: Ästhetische Funktionalität gestalteter Objekte der Fotografie. AUS: STURM, Hermann/ESCHBACH, Achim (Hg.): Ästhetik & Semiotik. zur Konstitution ästhetischer Zeichen. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1981. S. 71-80

SCHMEDES, Götz: Stimme, Geräusch, Musik, Stille. Die akustischen Komponenten des Hörspiels als Gegenstand der Analyse. Diplomarbeit an der Universität Siegen. Siegen, 1995

SCHMIDT, Burghart: „Wirklichkeit" unter den Bedingungen ihrer medialen Produktion. AUS: ASPETSBERGER,Friedbert/LENGAUER, Hubert/SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 38-48

SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. Suhrkamp. Frankfurt, 1987

SCHMIDT Siegfried J.: Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis. Böhlau Verlag. Wien, 1992 (Nachbarschaften, humanwissenschaftliche Studien; 1)

SCHMIDT, Siegfried J.: Bekämpfen Sie das häßliche Laster der Interpretation. Bekämpfen Sie das noch häßlichere Laster der richtigen Interpretation! IN: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Nr. 8/1979. Radopi Verlag. Amsterdam, 1979. S. 279-309.

SCHMIDT, Siegfried J.: „Das Wahre, Schöne, Gute"? Literatur als soziales System. IN: FUNKKOLLEG Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Studienbrief 8. Verlag Beltz. Weinheim und Basel, 1991. S. 17-43

SCHMIDT, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./ WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 3-19

SCHMIDT, Siegfried J.: Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik. IN: Siegener Periodicum zur Internationalen Emprische Literaturwissenschaft (SPIEL) Nr. 3/1984, Heft 2. Verlag Lang. Frankfurt, 1984. S. 291-332

SCHMIDT, Siegfried J.: Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 1 und 2. Vieweg Verlag. Braunschweig/Wiesbaden, 1980 und 1982

SCHMIDT, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und Soziale Orientierung. Suhrkamp. Frankfurt, 1994

SCHMIDT, Siegfried J.: Konstruktivismus in der Medienforschung: Konzepte, Kritiken, Konseqeuenzen. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994. S. 592-623

SCHMIDT, Siegfried J.: Medien - Kultur - Gesellschaft. IN: Medien Journal Zeitschrift für Kommunikationskultur 19. Jg., Nr. 4/1995. (Thema: Medien machen Wirklichkeit) Hg. von ÖGK. Studien Verlag. Innsbruck, 1995

SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried: Mediengattungen, Berichterstattung, Darstellungsformen. AUS: MERTEN, Klaus/SCHMIDT, Siegfried J./WEISCHENBERG, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1994

SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.): „schön". Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Wilhelm Fink Verlag. München, 1976. (Grundfragen der Literaturwissenschaft – Neue Folge, Bd. 1)

SCHMIDT, Siegfried J.: Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen. AUS: WELSCH, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1993. S. 288-302

SCHMITTHENNER, Hansjörg: Erste deutsche Hörspieldokumente. IN: Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen. 26 Jg. 1978, Heft 2. Hans Bredow Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1978. S. 229-245

SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche. Klett. Stuttgart, 1981 (Literaturwiss. – Gesellschaftswiss.; 56).

SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Günter Narr Verlag. Tübingen, 1984. (Deutsche Texte Bibliothek, Bd. 2)

SCHNEIDER, Jost: Einführung in die Grundbegriffe der Zeichentheorie. IN: Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis. Jg. 11/1980. Diesterweg. Frankfurt, 1980. S. 211-228

SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476)

SCHÖNING, Klaus: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? IN: Rundfunk und Fernsehen. 27 Jg./1979. Heft 4. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1979. S. 464-475

SCHÖNING, Klaus: Der Konsument als Produzent? AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Arbeitsversuche. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1974. S. 7-39

SCHÖNING, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 248-266

SCHÖNING, Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays. Athenäum. Königstein, 1983

SCHÖNING, Klaus: Hörspiel · Perspektiven. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre. 32. Jg./1982. H. 3. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 1982. S. 150-154

SCHÖNING, Klaus: Konturen der Akustischen Kunst. IN: text und kritik. Sonderband. Hg. von Heinz Ludwig ARNOLD: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 67-86

SCHÖNING, Klaus (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden (Mit einem Beitrag von Heinrich Vormweg). Athenäum. Konigstein/Ts., 1981

SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982

SCHÖNING, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1982. S. 17-52

SCHÖNING, Klaus: Tendenzen im neuen Hörspiel. IN: Rundfunk und Fernsehen. Vierteljahresschrift. 17. Jg. Heft 1. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1969. S. 20-30

SCHÜTTE, Wolfgang: Der deutsche Nachkriegsrundfunk und die Gründung der Rundfunkanstalten. Eine Chronik. AUS: LERG, Winfried B./STEININGER, Rolf (Hg.): Rundfunk und Politik. 1923 bis 1973. Beiträge zur Rundfunkforschung. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1975. S. 217-241

SCHROTT, Raoul: Ins fremde Österreich. IN: Literatur und Kritik. September 1995. Otto Müller Verlag. Salzburg, 1995. S. 23-26

SCHROTT, Raoul: Kein Sprung in die Sprache. IN: Die Presse, Wien. 22/23. Juli 1995. Beilage Spektrum. S. 7

SCHROTT, Raoul: Spielregeln de Kunst. Die scheinheilige Rhetorik der dritten Person. IN: Parnass. Jänner / Februar 1991. Heft 1. Wiener Verlag. Wien, 1991. S. 100f.

SCHWENGER, Hannes: Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung. Metzler. Stuttgart, 1979. (Sammlung Metzler, M 183: Abt. D. Literaturgeschichte)

SCHWITTERS, Kurt: Konsequente Dichtung. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 15-17

SCHWITZKE, Heinz (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über die junge Kunstform. Paul List Verlag. München, 1960

SCHWITZKE, Heinz: Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe. Band II. Paul List Verlag. München, 1962

SCHWITZKE, Heinz: Kann man's einfach totschweigen? Zu Roland Hegers Monographie „Das österreichische Hörspiel". IN: Kirche und Rundfunk. Nr. 19, vom 8. März 1978. Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen. Evangelischer Pressedienst. Frankfurt, 1978. S. 1-3

SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963

SCHWITZKE, Heinz: Reclams Hörspielführer (Unter Mitarbeit von Franz Hiesel, Werner Klippert, Jürgen Tomm). Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1969

SIEBEL, Wolf: Weltweit Radio hören. Die Anleitung zum Kurzwellenempfang. Siebel Verlag. Meckenheim, [7]1990

SMOLKA-KOERDT, Gisela/ SPANGENBERG, Peter M./TILLMANN-BARTYLLA, Dagmar (Hg.): Der Ursprung der Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650. Wilhelm Fink Verlag. München, 1988 (Materialität der Zeichen; Hg. vom Graduiertenkolleg Siegen)

SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978

STAMM. 1996. Presse- und Medienhandbuch. Stamm-Verlag. Essen, 1996.

STEINER, Erich: Die Interaktion von Sprache und Musik als semiotische Systeme. IN: forum. ANGEWANDTE LINGUISTIK. Bd. 46. Sprache, Kultur und Gesellschaft. Kongreßberichte der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik, GAL e.V. Hg. von Wolfgang KÜHLWEIN. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1984. S. 119f.

STURM, Hermann/ESCHBACH, Achim (Hg.): Ästhetik & Semiotik. Zur Konstitution ästhetischer Zeichen. Gunter Narr Verlag. Tübingen, 1981

TEICHERT, Willi: Hörerbedürfnisse. AUS: ARNOLD, Bernd-Peter/QUANDT, Siegfried (Hg.): Radio heute. Die neuen Trends im Hörfunkjournalismus. Institut für Medienentwicklung und Kommunikation. Frankfurt, 1991 (Kommunikation heute und morgen, Bd. 3)

THOMAS, Michael Wolf (Hg.): Die Verteidigung der Rundfunkfreiheit. Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1979

THOMAS, Michael Wolf: Privatfunk, Staatsfunk oder was. Zur Zukunft des Radios. AUS: THOMAS, Michael Wolf (Hg.). Die Verteidigung der Rundfunkfreiheit. Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1979. S. 91-103

THOMSEN, Christian W./SCHNEIDER, Irmela (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1985

TIMPER, Christian: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923-1986. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1990

TRABANT, Jürgen: Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830. AUS: GUMBRECHT, Hans-Ulrich/PFEIFFER, Ludwig K. (Hg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp. Frankfurt, 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 750). S. 63-79

TRAPPEL, Josef: Medien. Macht. Markt. Medienpolitik westeuropäischer Kleinstaaten. Österreichischer Kunst- und Kulturverlag. Wien - St. Johann/Pongau, 1991 (Reihe: Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft. Hg. von Michael Martischnig und Kurt Luger. Bd. 4)

TREIBER, Alfred: „Österreich 1" als Kulturradio. IN: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19. Jg. H. 4/1995. Innsbruck 1995. S. 58-62

TWAROCH Paul/BUCHNER Wolfgang (Hg.): Rundfunkrecht in Österreich. Bundesverfassungsgesetz und Rundfunkgesetz samt Erläuterungen und Entscheidungen. ORF-Programmrichtlinien, Redakteursstatut, Geschäftsbedingungen für den Werbefunk. Rundfunkempfangsanlagengesetz. Juridica Verlag. Wien, 1985

URBANEK, Werner: WM 2002 auch im ORF? Generalintendant Zeiler zieht Bilanz des Jahres und verrät seinen Traumjob. IN: Neue Kronen Zeitung vom 27. 12.1997. S. 62f.

VENTURELLI, Aldo: Die italienische Situation. AUS: 3. Österreichgespräch: Literatur – vom Schreiben und Lesen. Jugend und Volk. Wien, München, ohne Jahresangabe. Wiener Schriften. Heft 47. S. 88-99

VIEHOFF, Reinhold: Literaturkritik im Rundfunk. Eine empirische Untersuchung von Sendereihen des Westdeutschen Rundfunks/Köln 1971-1973. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1981

VOGT, Ludgera: Vom Trivialautor zum Literaten: Das Beispiel Simmel. IN: Bertelsmann Briefe. Oktober, 1992. Nr. 128. Bertelsmann. Gütersloh, 1992. S. 13-17

VOLKE, Lütz: Der gute Gott von Manhatten. Hörspiele aus der BRD, der Schweiz und Österreich. Henschelverlag. Berlin, 1990

VONDUNG, Klaus: Was ist Ästhetik und welche Bedeutung hat sie im Studiengang Sozialarbeit/ Sozialpädagogik? AUS: MARCHAL, Peter (Hg.): Einführung in das Fach Ästhetik und Kommunikation. Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunktes **Massenmedien und Kommunikation** an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Siegen, 1989. S 15-17

VONWINCKEL, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 146)

VORMWEG, Heinrich: Nach den Reden. Zur Geschichte des Hörspielpreises der Kriegsblinden. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden (Mit einem Beitrag von Heinrich Vormweg). Athenäum. Königstein/Ts., 1981. S. 130-136

WALTER, Michael: 1919 als musikgeschichtliches Epochenjahr. AUS: PFEIFFER, K. Ludwig/ WALTER, Michael (Hg.): Kommunikationsformen als Lebenformen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1990 (Materialität der Zeichen: Reihe A; Bd. 4). S. 119-148

WEBER, Paul: Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie. Lang Verlag. Zürich, 1995

WEIBEL, Peter: Transformationen der Techno-Ästhetik. AUS: RÖTZER, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Suhrkamp. Frankfurt, 1991 (edition suhrkamp, 1599. Neue Folge, Bd. 599). S. 205-246

WEIGNER, Felix: Ausgelesen? Das Buch im Umfeld von Kultur und Kulturindustrie. Fischer Verlag. Müningen, Bern, 1989

WEISS, Hilde: Sprich, damit ich sehen kann. Das Hörspiel, ein Abenteuerurlaub für Fantasiebegabte. IN: Wiener Zeitung. Lesezirkel. Wien. 22. Feber 1991. S. 4. (Kopie vom Zeitungsarchiv der Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur in Wien)

WELSCH, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Wilhelm Fink Verlag. München, 1993

WELTE, Manfred: Man höre und staune ... Über Hörspiel, Hörspielumfeld und literarischen Aufbruch in Vorarlberg. Diplomarbeit an der Universität Innsbruck, 1997

WESSEL, Wolfram: „Das Hörspiel bringt ...." Eine Geschichte des Hörspiels im Südwestfunk. Fachbereich 3. Sprach- und Literaturwissenschaft an der UNI-GH-Siegen. Siegen, 1991 (MuK = Massenmedien und Kommunikation, 69)

WESSEL, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Bouvier Verlag. Herbert Grundmann. Bonn, 1985. (Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft; Bd. 366)

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK Köln – Bibliothek: Das Hörspiel. Ein Literaturverzeichnis. Teil 1-3. Teil 2: Sekundärliteratur. Bearbeitet von Klaus-Dieter EMMLER. 1978. (Kleine Rundfunkbibliothek. Literaturnachweise aus den Beständen des WDR. H. 1,2)

WINCKLER, Lutz: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1973

WOLF, Dieter: Die Zukunft des ORF. Diplomarbeit. Wirtschaftsuniversität Wien, 1995

ZACHARIAS, Wolfgang (Hg.): Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Klartext-Verlag. Essen, 1991 (Edition Hermes; Bd. 2)

Zeitschrift LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. JaHgang 11/1981. Heft 42. Thema: Der Autor. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1981.

ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei– Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995

ZIMA, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste". Einleitung. AUS: ZIMA, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei– Photographie – Film. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1995. S. 1-28

ZIMMER, Jochen: Neue Medien und Medienordnungspolitik in Europa - Ein Vergleich. AUS: GELLNER, Winand (Hg.): An der Schwelle zu einer neuen deutschen Rundfunkordnung. Grundlagen, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten.Vitas. Berlin, 1991. S. 11-30

ZOBEL, Konrad: Hörspiel in Österreich. 1945 - 1996. Eine Dokumentation. ORF. Wien, 1996

ZOBEL, Konrad: Hörspiel: Allgemeines, Gemeinplätze und ORF-Spezifika. IN: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr.4/1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 66-71

ZOBEL, Konrad: Schreiben, daß einem das Hören kommt. Allgemeines über die Auswahl von Gegenwartsliteratur fürs Radio. AUS: ASPETSBERGER, Friedbert/LENGAUER, Hubert/ SCHWENDTER, Rolf (Hg.): Marginalisierung. Die Literatur und die neuen Medien. Österreichischer Bundesverlag. Wien, 1990 (Schriften des Instituts für Österreichkunde: 54). S. 73-83

3. ÖSTERREICHGESPRÄCH: Literatur – vom Schreiben und Lesen. Jugend und Volk. Wien, München, ohne Jahresangabe. Wiener Schriften. Heft 47

Buchauszüge, Zeitschriften- und Zeitungsartikel, Interviews, Bemerkungen zu Raoul Schrotts Leben und Wirken (Die meisten Artikel wurden dem Zeitungsarchiv in der Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur in Wien entnommen – manche wiesen keine Seitenangabe auf):

(CMS): Die Lehren des Dada-Experten. Raoul Schrott als Poetik-Dozent. IN: Der Standard. Kultur. Wien. 27. November 1996. S. 12

ESCHERIG, Ursula: Hotels sind die Tempel unserer Zeit. Raoul Schrott, österreichischer Schriftsteller. IN: Der Tagesspiegel. Berlin. 19. Juli 1995

GAUSZ, Karl-Markus: Der möchte ein „ganzer Kerl" sein. Fern von Schulen und Cliquen, da dichtet Raoul Schrott seine „Rime". IN: Die Presse. Literaricum VIII. Wien. 1. Februar 1992

GELDNER, Wilfried: Jäger der verlorenen Poesie. Raoul Schrotts Dokumentarhörspiel „Lingua Franca Sonora" auf Bayern 2. Das Radio-Tagebuch. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 2. Dezember 1994. S. 24

GRIEBNER, Angelika: Lieber fahr ich nach Kap Horn ... IN: Junge Welt. Berlin. 2. Juni 1993

HEIN, Andrea: Spittal: Raoul Schrott. Naturbursch, Sprachgenie. IN: Kärntner Krone. 21. März 1997. S. 27

HEISZ, Irene: Was der Martin noch nicht kannte. Raoul Schrott zu Gast in der Reihe „Literatur im Studio". IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 12/13. Dezember 1992. S. 6

HEISZ, Irene: Eine bestimmte Perspektive auf das Leben. Der Gewinner des Preises des Landes Kärnten beim diesjährigen Bachmann-Wettbewerb: Raoul Schrott im Gespräch. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 2/3. Juli 1994. S. 6

IG-AUTOREN: Katalog-Lexikon. Zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Teil 1. Band 2. AutorInnen. M-Z. Wien. 1995. S. 356f. (Raoul Schrott)

OHRLINGER, Herbert: Wohin Sie mich trägt. Interview mit Raoul Schrott. IN: Die Presse, Wien. 30. März 1996. Spectrum IV. S. 30

PIONTEK, Peter: Ein Landvermesser. Mit Raoul Schrotts Lesung endet die „Literatour Nord". IN: Hannoversche Allgemeine. Hannover. 14. März 1996

SESSNER: (Junge Autoren haben dem Hörspiel wieder Leben eingehaucht). Südddeutsche Zeitung. München. 20/21. April 1996. S. 23 (Schrott)

WÖRGÖTTER, Bettina: Reisen bis zum Ende der Welt. Raoul Schrott präsentierte in Innsbruck seine neuesten Werke. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 15. September 1995. S. 7

(APA): Auszeichnung für Raoul Schrott. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 17. Juni 1996. S. 6

(K.P.): Vom lustvollen Spiel mit Worten. IN: Kleine Zeitung. Klagenfurt. 2. April 1996. S. 38

N.N.: Leonce-und-Lena-Preis für Tiroler Autor Raoul Schrott. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 27. März 1995. S. 1 und S. 4.

N.N.: Hestia und Hermes. Raoul Schrotts „Hotels" als Hörspiel. IN: BR-Radio-Zeitung. Bayerischer Rundfunk. 23. Woche vom 3.6. – 9. 6.1995. München, 1995. S. 4

N.N.: Hörspiel des Monats. Hotels von Raoul Schrott und Klaus Buhlert. IN: Deutschland Radio – Die zwei Programme. (Deutschlandfunk, Deutschland Radio Berlin. August 1995.) Köln, Berlin, 1995. S. 7

N.N.: Reden über Sprache und Musik. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 19. Oktober 1995. S. 7

N.N.: Rauris-Preis für Raoul Schrott. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 26. Jänner 1996. S. 7

N.N.: Der nächste Preis für Raoul Schrott. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 29. Februar 1996. S. 6

N.N.: (Raoul Schrott erhält den Förderpreis zum Friedrich-Hölderlin-Preis). IN: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Frankfurt. 8. März, 1996

N.N.: Musil-Stipendium für Raoul Schrott. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 26. Juni 1996. S. 6

Zeitungsartikel zum Hörspielgeschehen in Österreich und Deutschland (Die meisten Artikel wurden dem Zeitungsarchiv in der Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur in Wien entnommen):

EXNER, Lisbeth: Interaktion und Schall. Neue Theorie zum Hörspiel. IN: Wiener Zeitung. Lesezirkel. Dezember 1992. S. 26f.

RAUH, Sabine: eine Gattung gibt Klopfzeichen. Zu einer Tutzinger Tagung über Inhalte, Ästhetik und Zukunft des Hörspiels. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 11. Juli 1990. S. 25

STEINMANN, Kurt: Hörspiele <<ohne Büchsenöffner>> IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 27. November 1991. S. 63

TEUFFENBACH, Ingeborg: Gemütliches Essen mit Waffen-Garnierung. Das Hörspiel ist nach wie vor hart am Puls der Zeit – Lehrreiche Internationale Hörspieltage Rust. IN: Tiroler Tageszeitung. Innsbruck. 23. Mai 1991. S. 16

WEBER, Antje: Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Immer noch ist das Hörspiel ein Experimentierfeld für Schriftsteller und Komponisten. IN: Süddeutsche Zeitung. München. 21. Jänner 1994. S. 23

(CLC): Engagement fürs Hörspiel. Zur Situation einer Radiokunst in der ARD. IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 4. Oktober 1990. S. 49f.

(RAS): 700 000 Franken weniger für die Produktion. Das Hörspiel von den Sparmassnahmen bei Radio DRS überproportional betroffen. IN: Neue Zürcher Zeitung. Zürich. 7. November 1991. S. 49

(WT): Ohren-Lese. IN: Kleine Zeitung. Graz. 23. Dezember 1990. S. 45

N.N.: Zu Grabe getragen. Keine Chance für Hörspiele? IN: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt. 5. August 1989. S. 22

N.N.: Das spannende Video ganz ohne Bild Neue Trends bei der traditionsreichen Ruster Hörspieltagung. IN: Die Presse. Wien. 14. Mai 1991. S. 10

N.N.: Rust im Zeichen des Hörspiels. IN: Burgenländische Freiheit. Eisenstadt. 27. Mai 1992. S. 52

Theoretisches zur Kunstform Hörspiel (siehe Fußnote 2 im Kapitel 2.3.1.)

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Zweite Fassung). AUS: BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweggenhäuser. Suhrkamp. Frankfurt, 1974. S. 471-500

BLOOM, Margret: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Peter Lang. Frankfurt, 1985 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 795)

BRECHT, Bertolt: Berliner und Frankfurter Ausgabe 21. Schrifttum 1. Aufbau Verlag. Berlin. Weimar. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M., Bd. 21, 1992

BREDOW, Hans: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Vonwinckel. Heidelberg, 1950

DICHTUNG UND RUNDFUNK. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929 gedruckt. Berlin, 1930

DAHL, Peter: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger. Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg, 1983

DÖHL, Reinhard: Das Hörspiel zur NS-Zeit. Geschichte und Typologie des Hörspiels. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1992

DÖHL, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1988 (Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5)

DÖHL, Reinhard: Hörspielphilologie? IN: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 26. Jg. 1982. Alfred Körner Verlag. Stuttgart, 1982. S. 489-511

DZIADEK, Olf: Konstituierung und Destruktion. Eine Geschichte der Gattung Hörspiel. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller: Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 11-25

ECKERT, Gerhard: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Junker und Dünnhaupt Verlag. Berlin, 1936. (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 6)

FISCHER, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 1964

FAULSTICH, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1991

GROTH, Peter: Hörspiele und Hörspieltheorien sozialkritischer Schriftsteller in der Weimarer Republik. Studien zum Verhältnis von Rundfunk und Literatur. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1980 (Hochschul-Skripten: Medien 20)

GRUNDMANN, Heidi: Horizontal Radio. Kunst · Radio · Internet. IN: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Informationen zur Deutschdidaktik. 19 Jg., Heft Nr.4/1995. Innsbruck, 1995. (Thema: Radio Hören – Radio Machen). S. 72-80

HEISSENBÜTTEL, Helmut: Horoskop des Hörspiels. AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476). S. 18-36

KARST, Karl: „Das Hörspiel-spiel". Notizen einer Recherche. IN: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. von Walter Höllerer/Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 4-10

KECKEIS, Hermann: Das deutsche Hörspiel. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie. 1923-1973. Athenäum Verlag. Frankfurt, 1973

KNILLI, Friedrich: Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1970 (Texte Metzler, 11)

KRABEL, Klaus-Dieter: Brechts Vortrag 'Der Rundfunk als Kommunikationsapparat" – Kontext, Anlaß, Wirkung. Zur Frage des „Utopischen" bei Brecht. IN: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 43. Jg./1993. H.2. S. 234-248

MIXNER, Manfred: Hörspiel-Politik. Aus: HICKETHIER, Knut/ZIELINSKI, Siegfried (Hg.): Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Knilli zum Sechzigsten. Wissenschaftsverlag Volker Spiess. Berlin, 1991. S. 181-187

MIXNER, Manfred: Hörspiel als Invention. Ungeordnete Gedanken zur Redaktions- und zur Studioarbeit. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg. Nr. 117/1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 49-63

PLUMPE, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart. Westdeutscher Verlag. Opladen, 1993

PONGS, Hermann: Das Hörspiel. Fromanns Verlag. Stuttgart, 1930

SCHÄFER, Barbara: Hör-Räume. IN: Sprache im technischen Zeitalter. 29. Jg., Nr. 117/ 1991, März. Herausgegeben von Walter Höllerer, Norbert Miller. Literarisches Colloquium Berlin. Berlin, 1991. S. 28-38

SCHIROKAUER, Arno: Frühe Hörspiele (Hg. von Wolfgang Paulsen). Scriptor Verlag. Kronberg, 1976 (Reihe Q, Quelltexte zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 2)

SCHMITTHENNER, Hansjörg: Erste deutsche Hörspieldokumente. IN: Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen. 26. Jg. 1978, Heft 2. Hans Bredow Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1978. S. 229-245

SCHÖNING, Klaus: Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? IN: Rundfunk und Fernsehen. 27 Jg./1979. Heft 4. Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Hamburg, 1979 . S. 464-475

SCHÖNING, Klaus: Der Konsument als Produzent? AUS: SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Arbeitsversuche. Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1974. S. 7-39

SCHÖNING Klaus: Konturen der Akustischen Kunst. IN: text und kritik. Sonderband. Hg. von Heinz Ludwig ARNOLD: Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. edition text + kritik. München, 1988. S. 67-86

SCHÖNING, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Suhrkamp. Frankfurt, 1970. (edition suhrkamp, 476)

SCHWITZKE, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Kiepenheuer & Witsch. Köln, Berlin, 1963

SCHWITZKE, Heinz (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über die junge Kunstform. Paul List Verlag. München, 1960

SOPPE, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/1925. Entstehungsbedingungen eines Genres. Verlag Volker Spiess. Berlin, 1978

WESSEL, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Bouvier Verlag. Herbert Grundmann. Bonn, 1985. (Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft; Bd. 366)